This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

THE UNIVERSITY OF MICHIGAN · LIBRARIES · 1817

THE UNIVERSITY OF MICHIGAN · LIBRARIES · 1817

M
M
M

Max Reinhardt

Von Siegfried Jacobsohn ist erschienen:

Das Theater der Reichshauptstadt, 1904

Max Reinhardt

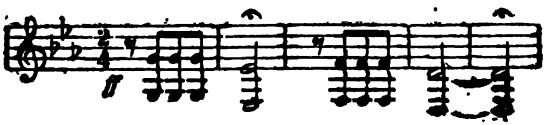
Siegfried Jacobsohn

Max Reinhardt

Max Reinhardt

Siegfried Jacobsohn

Max Reinhardt



Erich Reiß Verlag
Berlin

832
R37
J17

Alle Rechte vorbehalten
Copyright 1910 by Erich Reiss Verlag, Berlin

Den drei Schönwalds

Vorwort

Der Titel meines Buches ist falsch und ist richtig. Falsch ist er für einen, der dahinter eine systematische Darstellung von Reinhardts Werdegang und Wesen vermutet; falsch auch für einen, der von diesen Aufsätzen einen kleinern oder größern Teil in beliebiger Reihenfolge liest. Richtig muß er für jeden werden, der mir von der ersten bis zur letzten Seite folgt, an den Illustrationen meine Behauptungen kontrolliert und den tabellarischen Anhang nicht als unbeträchtliches Anhängsel übersieht. Dieser gute Leser, den ich mir wünsche, wird ein Bild von Reinhardts Entwicklung und Art erhalten. Für ihn beweise ich, soweit Kritik beweisen kann, an dreißig verschiedenen Aufführungen, daß Reinhardt, wie kein andrer deutscher Theatermann, jedem Drama seinen individuellen Stil, seine besondere Atmosphäre, seine eigene Musik zu geben versucht, und daß und warum es fast niemals an ihm liegt, wenn der Versuch nicht ganz gelingt. Einmal ist die Tatsache der Aufführung löblicher als die Leistung des Spielleiters, der ja nicht immer Reinhardt selbst sein kann. Ein zweites Mal ist die Förderung des Autors verdienstlicher als die Wahl gerade dieses Werkes, die der Dramaturg zu verantworten hat. Ein drittes Mal sind die Intentionen des Regisseurs Reinhardt stärker als die Kräfte seiner Schauspieler, die er selten fertig übernommen, die er

irgendwo entdeckt und langsam aufgezogen hat und weiter aufzieht. Aber in der Mehrzahl der dreißig Aufführungen entsteht aus allen Faktoren eine bezwingende Einheit. Von diesen dreißig Aufführungen trachtet die eine Hälfte, die Dramatik der Vergangenheit in die Sprache unsrer Tage zu übersetzen, trachtet die andre Hälfte, in der Dramatik unsrer Tage das Leben und die Kunst zu finden.

Damit knüpft dieses Buch an mein erstes Buch an und stellt einen historischen Zusammenhang her. Das ‚Theater der Reichshauptstadt' schildert, wie Berlin die erste Theaterstadt Deutschlands wurde. Es erklärt aber auch, warum Berlin, trotz der ungeheuern Arbeit, die es an sein Theaterwesen gewandt hat, bis ins Jahr 1904 zu keinem Theater gelangt ist, das sich ohne Überhebung Deutsches Theater hätte nennen dürfen. Die Leistung eines solchen Theaters müßte, sagte ich, eine Synthese der Leistung von L'Arronge und von Brahm bilden, die beide ein Halbtheater — jener ein vorwiegend ‚klassisches', dieser ein vorwiegend ‚modernes' Theater — geführt haben. Das neue Buch, das also nicht ohne Absicht mit dem Jahre 1905 einsetzt, verkündet es als Reinhardts Ruhm, die ersehnte Synthese geschaffen zu haben. Der Anhang zeigt nur, daß er diese Synthese durch die Zahl und die Mannigfaltigkeit der Aufführungen angestrebt hat. Daß er sie durch die Qualität der Aufführungen erreicht hat, begründen die dreißig Kapitel.

Sie sind sämtlich in der ‚Schaubühne' erschienen; aber sie erscheinen hier nicht so wie dort. Ich bin bei der Auswahl der Dramen nach dem Prinzip vorgegangen, das sich aus der Absicht des Buches und aus seinem Titel von selbst ergab; und ich bin auch bei der Überarbeitung jedes Aufsatzes nach bestimmten Prinzipien vorgegangen. Ich habe allgemeine Betrachtungen übernommen aus (früher oder gleichzeitig oder später von mir geschriebenen) Kritiken, die für das Buch nicht in Betracht

kamen; und ich habe Sätze weggelassen, die gerade auf diese für das Buch entbehrlichen Kritiken Bezug hatten. Ich habe ‚Aktualitäten' ausgeschieden, die heute nicht mehr verständlich wären; und ich habe an sich überflüssige ‚Aktualitäten' stehen lassen, wenn sie entweder Reinhardts künstlerische oder meine kritische Methode beleuchten. Ich habe einzelne Urteile gemildert, deren schroffe Fassung mir im Augenblick geboten schien, aber einem Buch nicht ziemt; und ich habe auf der andern Seite Urteile wiedergegeben, die der beurteilte Schauspieler durch seine Entwicklung hinfällig gemacht hat, eben weil an ihnen diese Entwicklung ersichtlich wird. Ich habe Wiederholungen entfernt, die in der Zeitschrift durch Monate getrennt waren und deshalb nicht gestört haben; und ich habe Wiederholungen beibehalten, die den Wert von Leitmotiven haben sollten und jetzt erst recht haben. Ich habe einige Änderungen aus gereiftem Stilgefühl und kleine Striche aus den äußerlichsten Raumgründen vorgenommen. Arglose Menschen werden nicht verstehen, warum ich sie mit all diesen unerheblichen Feststellungen behellige. Ich erinnere mich an den Prozeß, den Hermann Bahr anstrengen mußte, als er zum ersten Mal seine Kritiken gesammelt hatte.

Aber noch einmal: ich will dieses Buch nicht als Kritikensammlung betrachtet wissen. Seine Existenzberechtigung muß darin liegen, daß man auf der letzten Seite schließlich doch weiß, wie der Mann beschaffen ist, dessen Name auf der ersten Seite steht. Da stehen freilich zwei Namen, und es wird die unvermeidliche Nebenwirkung der Lektüre sein, daß man auch erfährt, wie der Träger des zweiten Namens beschaffen ist. Der gilt manchen — namentlich solchen, die nie etwas von ihm, hier und da aber über ihn gelesen haben — als ein professioneller Schmähschreiber und ist es, selbstverständlich, nicht. Aber er wäre entweder dieser ‚Schmähschreiber' oder, was wahrscheinlicher ist,

nach kurzer kritischer Tätigkeit aus Verzweiflung Landwirt geworden, wenn Max Reinhardt nicht gewesen wäre. Die beiden haben ungefähr zu gleicher Zeit begonnen, und es wäre der beste Lohn des Kritikers, sich sagen zu können, daß er dem Künstler auch nur ein einziges Mal den Mut zur Fortsetzung seiner Tätigkeit so beflügelt hat, wie der Künstler dem Kritiker unzählige Male. In all den Jahren habe ich als dankbarster Anhänger zu Reinhardt gestanden und glaube mich gerade durch rücksichtslose Aufrichtigkeit jederzeit als den zuverlässigsten Freund seines Werkes bewährt zu haben. Daß diese Aufrichtigkeit auch hier überall fühlbar wird, daß ich vor keinem Fehler die Augen geschlossen und nirgends schönzufärben versucht habe: das erlaubt mir meines Erachtens, zu verlangen, daß mein Buch als eine Charakteristik Reinhardts angesehen und nicht zu einer Verhimmelung herabgewürdigt wird. Es vermerkt jede Spielerei, jede Künstelei, jeden Mangel an Selbstkritik, jede Gefahr, jede Übertreibung. Aber es vermerkt sie allerdings als das, was sie sind: als kleine Schwächen gewaltiger Vorzüge. Ein paar dieser Vorzüge Max Reinhardts sind: seine Wageluſt, seine Wandlungsfähigkeit, sein Finderblick, sein feines Ohr, seine Gegenwärtigkeit, seine junge Glut, seine wie von sich selbst berauschte Farbenfreude, sein großer Zug bei aller Sensibilität, seine der Sache treulich hingegebene Energie. Er ist in seinen guten Stunden die Erfüllung dessen, was anspruchsvollste Seelen vom Theater hoffen, und wer ihm wünscht, daß er noch Jahre lang nur gute Stunden haben möge, der wünscht der deutschen Bühne eine Blütezeit.

Im Dezember 1910 S. J.

„Da ist lebendig Blut in frischer Kraft,
Das neues Leben sich aus Leben schafft;
Da regt sich alles, da wird was getan . . .“

Shakespeare: Der Kaufmann von Venedig

Reinhardts Anfänge waren echtes, gutes, aber neues Meiningertum. Zweck und Ziel des alten Meiningertums war gewesen, der dramatischen Aktion durch eine liebevolle Behandlung des szenischen Rahmens zu ihrem poetischen Recht zu verhelfen und die Aufführung jedes Dramas zu einem einheitlichen und unverwechselbaren Kunstwerk zu machen. Das war auch Zweck und Ziel des neuen Meiningertums. Aber die Mittel waren grundverschieden. Dort war die bildende Kunst dazu benutzt worden, ‚natürliche' Milieus zu schaffen, durch naturgetreueste Illustration über die gleichgültige Wahrheit der Außenwelt zu informieren. Hier hatte die bildende Kunst nicht ‚Wirklichkeit' wiederzugeben, sondern durch tiefgründige Umbildung der äußern Dinge, durch die einfachsten Grundformen von Farben und Linien, durch das melodische Weben der Perspektiven und Fernsichten das innere Wesen des Dramas zu veranschaulichen. Dort war der Maler der Gehülfe des Regisseurs gewesen; hier war er der dienende Pair des Dichters. Dort hatte die Geschichtsechtheit gegolten; hier galt die Stimmungsechtheit. In diesem Sinne hatte Reinhardt ‚Salome', ‚Elektra', ‚So ist das Leben' und manches andre Werk nachgebildet und gleichermaßen über den Hang zur Dürftigkeit wie zum Protzentum gesiegt. Jetzt hat er am ‚Kaufmann von Venedig' dasselbe edle Rettungswerk geübt.

Die Aufführungen seit der Zeit der deutschen Shakespeare-Renaissance bis heute hatten fast alle aus dem Lustspiel des

königlichen Kaufmanns von Venedig ein Trauerspiel des zu Tode gehetzten Shylock und damit seines ganzen Volkes gemacht. Von den paar Versuchen, sich von dieser Auffassung zu befreien, hat keiner so viel Glück gehabt wie der Reinhardtsche. In frühern Fällen lag es an der Unzulänglichkeit des Shylock, wenn etwa ein Bassanio oder eine Porzia vorherrschten. Hier hatte ein bewußter fester Wille das christliche Element in die Mitte geschoben. Dieses Völkchen bildet nicht den lichten Hintergrund für Shylocks düstere Gestalt, sondern Shylock ist der Störenfried, der unter dieses Völkchen tappt. Venetianische Lebenslust ist die Dominante der Aufführung, hebräisches Lebensleid nur ein dissonierender Ton. Wer auftritt, hüpft vor Freude; wer abgeht, trällert vor sich hin. Bei Bassanios Kästchenwahl verdichtet sich dieser Frohsinn zu einer Reihe von „Leibern junger Mädchen, welche singen", bei Jessicas Entführung zu einer schwellenden Serenade der jungen Kavaliere. In der meisterhaft abgetönten und grandios gesteigerten Gerichtsszene ist nichts so packend wie der Schrei der Erlösung beim Urteilsspruch. Die volle Höhe wird erreicht, wenn auf den Jammer der Jubel folgen darf. Der fünfte Akt ist von einem Märchenhauch umflossen, vom Vorgefühl süßer Wonnen durchglüht. Shakespeares erotische Poesie, die von Mondschein und Liebesgirren lebt und duftig ist wie ein Traum, wird im Deutschen Theater in ein Notturno eingefangen, das an köstlicher Zartheit seinesgleichen nicht hat.

Dieser Eindruck wird von Reinhardt erreicht gegen eine ganze Schar von Schauspielern, die mittelmäßig sind, oder gerade diese Rollen mittelmäßig und noch schlechter spielen. Drei Akte lang ärgert man sich über ihre Übertreibungen und Geschmacklosigkeiten, über ihren Mangel an Stilgefühl; in den letzten beiden Akten denkt man kaum noch dran. So stark hat Reinhardt diese amusischen Naturen schließlich doch mit seiner Persönlichkeit durchdrungen. Ich möchte ihm trotzdem sagen, was alles mir im einzelnen mißfallen hat. Durch Verschleierung erweist man ihm vielleicht einen materiellen, sicherlich keinen ideellen Dienst.

Man unterschätze auch diese Kleinigkeiten nicht. In Fällen, wo weder die Dichtung so stark, noch der Boden für seine Regiekunst so günstig, noch die Besetzung der Hauptrollen so glücklich ist, wird es ihn vor Schaden bewahren, wenn Umgebung und Beiwerk besser bedacht sind. Diesmal hat mir davon niemand weiter gefallen als der Doge, der würdig aussieht und spricht; als Jessica, die zum ersten Mal eine echte Jüdin ist; als der alte Gobbo von Pagay, der mir noch nie mißfallen hat.

Herr von Winterstein wird primitive Brutalität immer, Adel und Anmut niemals lebendig machen. Er wäre ein wirksamer Marocco, den Herr Steinrück durch ein forciertes Gebaren umbringt. Arragon ist ein geschraubter Hidalgo, kein lächerlicher Cretin. Lorenzo darf nicht die schönsten Verse des fünften Aktes fallen lassen. Antonio, der königliche Kaufmann, ist selbstsicherer, als Herr Kayßler erscheint. Lanzelot Gobbo gebührt Herrn Richard Leopold. Tubal ist eine der wichtigsten Rollen des Stücks. Nerissa sollte nicht einzig deswegen von Frau Wangel gespielt werden, weil in der Gerichtsszene parodistische Komik von ihr zu erwarten ist; dafür ist sie vorher von allen Grazien gemieden und drückt mindestens einen Akt lang auf die Stimmung der Sorma.

Die Sorma gibt im Anfang äußerlich aufgesetzte Putzigkeiten, die nicht gerade der Porzia zukommen, sondern schon vielen frühern Rollen zugekommen sind. Erst die zweite Werbung offenbart diese Porzia als ein Wesen höchst erlesener Art, keck und geistreich, stolz und doch voll Sehnsucht nach dem wahren Mann. Wenn er erscheint — wie viel schöner noch müßte bei einem ebenbürtigen Bassanio ihre Hingebung, der keusche Ausdruck ihrer Sinnlichkeit klingen! Nachdem sich die Sorma so lange ohne Partnerin und Partner hat behelfen müssen, richtet sie auch ihre Gnadenrede weniger an Shylock als ans Publikum. Es schadet nichts. Weise, hoheitsvoll und selber tiefbewegt führt sie die Menschlichkeit zum Siege und ist dann im Triumph der frohste Schelm.

„Shakespeare hegte vielleicht die Absicht, zur Ergötzung des

großen Haufens einen gebrillten Werwolf darzustellen, ein verhaßtes Fabelgeschöpf, das nach Blut lechzt und dabei seine Tochter und seine Dukaten einbüßt und obendrein verspottet wird. Aber der Genius des Dichters, der Weltgeist, der in ihm waltet, steht immer höher als sein Privatwille, und so geschah es, daß er in Shylock trotz der grellen Fratzenhaftigkeit die Justifikation einer unglücklichen Sekte aussprach, welche von der Vorsehung aus geheimnisvollen Gründen mit dem Haß des niedern und vornehmen Pöbels belastet worden und diesen Haß nicht immer mit Liebe vergelten wollte." Auch ohne Heine gelesen zu haben, haben Edmund Kean und Ludwig Devrient aus Shylock einen Rachehelden gemacht, dieser einen greisenhaft gebrochenen, jener einen männlich widerstandsfähigen. Dem einen oder dem andern sind alle gefolgt, bis auf Possart, der eine geschickte Synthese von beiden herstellte, und Mitterwurzer, der sich zur grellen Fratzenhaftigkeit, zum Fabelgeschöpf bekannte. Herr Rudolf Schildkraut, Mitterwurzers Schüler, ist als Shylock meines Wissens ganz selbständig. Er will kein Prinzip verkörpern und keinen komischen Werwolf machen. Er spricht kein Mitleid an für seinen Juden und läßt doch kein Lachen aufkommen. Er lacht selbst sehr viel oder lächelt wenigstens im ganzen ersten Akt. Daß Dulden das Erbteil seines Stammes sei, gesteht er weder haßerfüllt noch grambeschwert, sondern im schlichten Ton des sachlichen Berichts. Das ist überhaupt die Gefahr dieser zurückhaltenden Einfachheitsmethode: es wird zuviel berichtet, zu wenig erlebt. Die berühmte Stelle von der Gleichgeartetheit und Gleichberechtigung des Juden ist bei Herrn Schildkraut ein einziges Referat. Aber vielleicht ist das der einzige Weg, diese Auffassung durchzuführen, und wahrscheinlich ist ohne diese Auffassung Reinhardts Auffassung des ganzen Stückes nicht möglich. Ob freilich Herr Schildkraut nicht doch aus der Not eine Tugend macht, ob er überhaupt großer Leidenschaften fähig ist, müssen weitere Proben ergeben. Vorläufig freut man sich seiner schauspielerischen Qualitäten. Er hat einen männlichen Gang und die eindringlichsten Gesten. Er unterscheidet

Shylock in der Ruhe von Shylock im Affekt. Jenem gelingt ein leidenschaftliches Hochdeutsch, dieser fällt gleich in den Jargon. „Und er gurgelte gar lieblich“. Er hat kräftige Farben, kann in seiner Rede grinsend und hündisch wie kühl und wägend sein und durch erstickte, gezwängte oder offene, volle Laute seine Stimmung verraten. Er zeigt sogar manchmal Herz, wenn der Kopf auch wohl überwiegen wird. Er fesselt jeden Augenblick als Persönlichkeit und tritt keinen Augenblick aus dem Rahmen. Die Aufführung des ‚Kaufmanns von Venedig‘ ist ganz und gar nicht auf ihn zugeschnitten, und man würde sich doch sehr fürchten, sie ohne ihn anzusehen.

Hofmannsthal: Oedipus und die Sphinx

Wenn anders ich in meinen Tagen sang
Als Aeschylos, erreichbar wohl für keinen
Wars, weil ein andres Echo mir erklang
Aus meiner Hörer Brust als ihm aus seinen.

Und Ihr, nach zwei Jahrtausend Zwischenraum
Das Widerspiel von meines Volkes Leben,
Wollt, was das Wissen Euch verdeutlicht kaum —
Dem Mitgefühl als weiche Nahrung geben?

Ehrt Ihr mich, wohl, so eignet mich Euch an,
Füllt Eure Adern straff mit meinem Blute,
Und so gestärkt, tut, wie ich selbst getan,
Erzeugt das Euch Gemäße und das Gute.

Diesen Sang läßt Grillparzer den „Euripides an die Berliner" richten, denen Tieck ein paar antike Tragödien vorgeführt hatte. Was er sagen will, ist klar. Die Griechen zum Muster nehmen, heißt nicht: zu Griechen werden; es heißt: sich so sehr als Deutsche empfinden, wie die Griechen sich als Griechen empfunden haben. Denn diese haben sich ja nicht an assyrische Vorbilder gehalten, sondern sie haben in ihre Zeit, in ihres Volkes Leben geblickt. Das sollten wir von ihnen lernen.

Grillparzers Landsmann Hugo von Hofmannsthal ist noch nicht bei seinem ‚Bruderzwist im Hause Habsburg', bei seines ‚Königs Ottokar Glück und Ende' angelangt. Den Bedürfnissen seines unheimlich vorgeschrittenen, von allen Kulturen genährten Künstlertums entspricht es vorläufig mehr, als das Land der Griechen mit der Seele zu suchen, im Lande der Griechen seine Stoffe zu finden. Er füllt seine Adern nicht mit griechischem Blut, sondern er gießt sein Blut in griechische Adern. Er steht heute da, wo Grillparzer stand, als er der ‚Medea' des Euripides, die nur die Katastrophe gibt, in fünf Akten die seelische Vorgeschichte voraufschickte. Hofmannsthal gibt die Saat von des Oedipus Geschick, von dem Sophokles nur die Ernte gegeben hat. Sein Werk hat, wie Grillparzers, nichts mit scholastischen

Kunstbestrebungen gemein, es ist gleichfalls kein Erzeugnis einer archaisierenden Stilspielerei. Die Unterschiede beginnen erst dort, wo beide an die fertigen Dichtungen ihrer Vorgänger geraten: Grillparzer hat auch die ‚Medea' neugedichtet; Hofmannsthal will sich bei ‚König Oedipus' und ‚Oedipus auf Kolonos' mit einer Übersetzung begnügen. Nachdem er in ‚Oedipus und die Sphinx' die Voraussetzungen des ‚Königs Oedipus', die wir angeblich nicht mehr lebendig fühlen, sozusagen vermenschlicht, nachdem er alles entfernt oder in den Hintergrund gerückt hat, was unsern Glauben an die Götter Griechenlands und ihr Orakelwesen heischen würde, wird er in seiner Übertragung des ‚Königs Oedipus' die psychologische Entwicklung wohl oder übel wieder durch den starren Schicksalsbegriff, das übermächtige Eingreifen persönlicher Gottheiten ersetzt sehen müssen. Doch das ist eine spätere Sorge. Näher liegt uns die ganz primitive und dennoch entscheidende Erwägung, ob und wie sehr uns Hofmannsthals Werk an sich bereichert. Und da will ich nur gleich, schweren Herzens, bekennen, daß mich die Gebilde des lebendigen Deutschen schon heute kalt lassen, während mich die Gebilde des toten Griechen noch heute erschüttern. Selbst in einer fremden Sprache, selbst in Paris hat mich das eherne Schicksal, das nur von außen stößt, stärker gepackt als diese Verkörperung der modernen Notwendigkeit, die wir die Unfreiheit des menschlichen Willens zu nennen pflegen. Seit der vorigen Woche glaube ich nicht mehr, daß der Dramatiker, der mit seinem Publikum auf dem gemeinsamen Boden der gleichen Weltanschauung steht, immer über den siegen muß, der eine andre Weltanschauung hat als sein Publikum; es kommt doch wohl auch darauf an, wer der größere Dramatiker ist. Hofmannsthal singt dasselbe Lied wie Sophokles. Leiden ist Menschenlos. Mensch sein heißt leiden. „Weh, was ist ein Mensch!" „Was einer leiden kann, ist ohne Maß." „.... solche Leiden gibt es in der Welt." „Ah, was sich da gebiert! Der Qualenabgrund, die Höhle weltengroß, getürmt aus Jammer." Ich will nicht in einem musikalischen Bilde durch-

führen, warum mir die Melodie des Griechen durch Mark und Bein geht, die Melodie des Deutschen nicht. Ich will die Sprache meines Metiers reden. ‚König Oedipus' überragt ‚Oedipus und die Sphinx' an poetischer Ganzheit, an unerbittlicher Klarheit, an bühnentechnischer Vollendung: das ist vielleicht die Lösung. Sophokles stürmt mit der Borniertheit des genialen Dramatikers auf ein einziges Ziel los und erreicht es; Hofmannsthal möchte eine Polyphonie von Motiven, Stimmungen, Schicksalen erklingen machen und gibt zu wenig, weil er zu viel geben wollte. Qui trop embrasse, mal étreint.

Im ersten Akt wird das Thema angeschlagen, das nur hätte in den Mittelpunkt gerückt zu werden brauchen, um jene künstlerische Einheit des Interesses herzustellen, ohne die uns kein Drama zu bezwingen vermag. Oedipus spricht es aus: „. . Was nach diesem Wort blieb denn noch übrig als wir drei: der Vater, die Mutter und das Kind, mit zuckenden, mit ewigen Ketten des Geschicks geschmiedet Leib an Leib." Noch einmal erwähnt er den Traum vom „Vater und von der Mutter und dem Kind". Was für eine ganze Tragödie ausreichen würde, für die Tragödie der Generationen, der Eltern- und Kinderschaft, wird schon im zweiten Akt abgelöst von der Tragödie des Kreon. Wie der von Hofmannsthal gesehen ist, könnte er nie der Kreon der ‚Antigone' werden, niemals die Krone erobern. Denn gerade das macht den Reiz dieses Kreon aus, daß er das Kind einer Zeit ist, deren Fortschritt und Fluch es ist, im selben Augenblick die tausend Seiten eines Dinges zu sehen und darüber willensschwach zu werden, zu zögern und zu erlahmen. Es ist wundervoll motiviert, was diesen Kreon siech an seiner Seele gemacht hat. Er mußte als Kind der Schwester und dem Schwager den furchtbaren Orakelspruch von der Bestimmung des Oedipus verkünden. Das hat „sein Herz ihm in der Brust in eines Greisen Herz verzehrt und von den Händen die Taten abgesägt mit glüher Luft, daß sie wie Zunder an die Erde fielen, die unvollbrachten". Schon jetzt könnte der Kampf beginnen, der sich alle Tage erneuert, zwischen Oedipus und Kreon, zwischen Hakon und Skule,

zwischen dem lichten Genius und der qualvoll ringenden Zwitterseele. Aber zuvor hebt sich der Vorhang über einem neuen Drama, das zwischen Jokaste und ihrer Mutter Antiope spielt und nur den Schein eines Dramas hat. Es zeugt für den außerordentlichen Bühnensinn des Dichters, daß der bloße Vorgang, das lebende Bild vergessen läßt, wie entbehrlich die Figur der Antiope im Grunde ist. Sophokles hat sie nicht gebraucht, und Hofmannsthal braucht sie mehr als Maler denn als Dichter, wie einen kontrastierenden Farbenfleck. Auch in der folgenden Volksszene. Von Teiresias will Antiope den Mörder ihres Sohnes wissen, will Kreon als König bezeichnet, will das verzweifelte Volk von der Sphinx und der königslosen, der schrecklichen Zeit befreit werden. Es gibt einen mächtigen Zusammenklang, den mächtigsten der Dichtung. Oedipus wird erschaut und erscheint. Es ist wieder einer jener Augenblicke, wo die tragische Wirkung des spätern ‚König Oedipus' — wofern sie nämlich auf der vollkommenen Ahnungslosigkeit zweier vom Schicksal gezeichneter Menschen beruht — dadurch abgeschwächt wird, daß Jokaste „Laios!" ruft und Oedipus bei ihrem Anblick wie vom Blitz getroffen dasteht. Aber freilich ist gerade das die Tragik der Hofmannsthalschen Menschen. Was bei Sophokles die Orakel sind, sind für sie die Träume, die Gesichte. Sie träumen so viel und träumen alle — der Magier, Teiresias, der Schwertträger, Kreon, Antiope, Jokaste und Oedipus — und fast immer gehen ihre Träume in Erfüllung. Kreon träumt: „Ich habe sein Gewand mit meiner Hand demütig angerührt", und spricht nachher: „Mein König, laß mich dein Gewand anrühren". Sie träumen, Oedipus und Jokaste, ihr Schicksal, ihren Lebenstraum: das warnende Zeichen träumen sie nicht mit. Sie ahnen es von ferne und rennen doch in ihr Verderben. Wenn Oedipus die Sphinx getötet hat, sinkt Jokaste an seine Brust. Furchtbar umwittert die beiden ihr übermächtiges Geschick. Das Volk brauchte kaum noch frohlockend und verderbendrohend zugleich „König Oedipus!" zu rufen. Es ist das beziehungsreiche Schlußwort der schönsten Szene und der ganzen Dichtung.

Sie ist so schön, daß ich vor lauter Bewunderung zu keiner Ergriffenheit komme. Ich bleibe vor der bunten Fülle all dieser prachtvollen Einzelheiten immer Zuschauer. Ich weiß, daß auch meine eigene Sache verhandelt wird, aber ich weiß es eben, ich vergesse es nie, werde nie in den Wirbel hineingerissen. Ich staune über den weiten Schwung, den Hofmannsthals Geberde bekommen hat, und wie die Geberde ebenso sein Geist. Aber hätte er weniger Geist, er wäre ein größerer Dichter. „Es führt von der Poesie kein direkter Weg ins Leben, aus dem Leben keiner in die Poesie", hat er einmal gesagt. Wortkunst ist alles. Seine Gedichte sind „gewichtlose Gewebe aus Worten". „Eine neue und kühne Verbindung von Worten ist das wundervollste Geschenk für die Seele und nicht geringer als ein Standbild des Knaben Antinous oder eine große gewölbte Pforte." Wenn nur diese neuen und kühnen Wortverbindungen auf der Bühne nicht verpufften! Der Leser hat den edelsten Genuß. Denn die Sinne dieses Dichters sind zugeschärft für das Feinste und Zarteste an Reizungen, für die erlesensten Phänomene, für den duftigsten Hauch und Schaum der Dinge. Es gelingt ihm, die organischen Gebilde einer dämmernden Zwischenwelt wie mit einem Ruck ans Licht zu reißen. Seiner wunderbaren Hellsichtigkeit ist da nicht die leiseste Vibration entgangen. Aber es ist der Tod des Dramas als solchen, daß sämtliche handelnden, richtiger: reflektierenden und träumenden Personen mit derselben wunderbaren Hellsichtigkeit begnadet sind. Sie erklären ihre Liebe und ihren Haß, ihre Angst und ihre Sehnsucht. Sie stellen die Diagnose ihrer krankhaften Zustände und begründen, verteidigen, zerpflücken jedes ihrer Gefühle. Ein Knabe Schwertträger weiß mit Worten wie diesen in den Tod zu gehen: „Kreon, du sollst den Dämon haben, der sich dir herniederschwingt aus leerer Luft und Kraft in deine Seele fächelt, o mein König! . . . Man kann sich auch mit Taten schminken. Gräßlich, daß mir das einfällt. Fort, das ist ein Wirbel, der mich nicht packen darf. Ich muß mich haben. Jetzt darf ich schnell mich geben." Und das ist wenig gegen die

Tüfteleien und Spitzfindigkeiten, von denen er zu leben gewußt hat. Hofmannsthals Phantasie geht nicht in die Tiefe, sondern ins Breite. Sie kennt keine Hemmungen. Schon darum scheint es unmöglich, daß Hofmannsthal den ‚König Oedipus' nur übersetzt. Der ist von der äußersten Knappheit; er enthält kein Wort zu viel. Für Hofmannsthal wird er viele zu wenig enthalten. Und ob er gleich fieberhaft schöne Akzente in Fülle finden wird, wie er sie immer gefunden hat, Gleichnisse von einer erzenen Stärke der Anschauung und einem magischen Hintersinn, so werden sie doch nur aufhalten, nicht weiterführen. Das Wort tötet, und Hofmannsthals Geist macht ein Drama auch nicht lebendig. Seine farbenreiche, meisterhaft abgetönte Dramatik verhält sich zur schöpferischen Phantasiekunst wie ein mit köstlichstem Mosaik ausgelegtes Wasserbecken zum reißenden Strom.

Aber sie ist eine Aufgabe für Reinhardt. Er hat sie gelöst wie keine zuvor. Alle Saiten der Lyra konnten erklingen, alle auf einmal. Alle Sinne durften schwelgen, und eine Schauspielerin sorgte sogar dafür, daß auch die Seele nicht ganz leer ausging. Alle großen und kleinen Künste der Bühne, Musik und Malerei, Wort und Geberde griffen ineinander. Es gab Kostüme von phantastischer und doch niemals aufdringlicher Pracht. Es gab Rollersche Dekorationen von fast beispielloser Stimmungskraft, die nur darum keinen Augenblick ablenkten, weil diesmal die Schauspielkunst der Reinhardtschen Bühne auf der Höhe ihrer bildenden Kunst stand. Der höchste Gipfel ist freilich selbst hier noch nicht erreicht. Das kunstvollste Stück hat die geräuschvollste Darstellung gefunden. Ein paar energische Dämpfungen würden alle Vorzüge nur deutlicher hervortreten lassen. Aber was sind das für Vorzüge! Da sind zwei Chöre: Chor der Ahnen und Chor des Volkes. Beim unsichtbaren Chor der Ahnen war das Problem nicht ganz gelöst, den Text klar vernehmen und doch wie von Geisterstimmen kommen zu lassen. Der sichtbare Chor des Volkes stand wie eine Mauer, die sich zusammenziehen und aus-

dehnen, öffnen und schließen konnte, von einem tiefdunkelgrünen Riesenwald bis zur steingrauen Riesenwand des Palastes quer über die Bühne. Es wurde von einzelnen Gruppen im Takt gesprochen, und zwar so, daß jede Gruppe — Sopran, Alt, Tenor, Baß — wie eine einzige Stimme klang. Die abwechslungsreiche Gliederung der Rede, das ausdrucksvolle Verstummen einer einzelnen Gruppe, das Fluten und Ebben des Tons, die Haltung und die Worte des Chorführers — das alles machte einen nie zuvor erreichten Eindruck. Möglich, daß der große Zug der ganzen Vorstellung auch die Kleinsten mitriß, möglich, daß die großen Vorzüge gegen die kaum vermeidbaren Mängel milde stimmten: gewiß ist in Berlin ein Stück von neunundzwanzig Personen kaum je so einheitlich gut gespielt worden. Mir fiel selbst von den winzigsten Rollen ziemlich jede besonders auf. Die drei Boten des Kreon, der Mann aus der Stadt und wer nicht noch — das alles hatte Physiognomie und sprach vorzüglich und schien von Eifer und Ehrgeiz zu flammen. Herr Steinrück war beinahe majestätisch, Herr von Winterstein — dem Alte besser frommen als Junge — beinahe ergreifend. Pagay entzückte mit einer Phantasiestudie, und Herr Royaards hat als deutscher Schauspieler eine schöne Zukunft. Von den vier Hauptdarstellern drangen die Männer nicht so tief wie die Frauen. Kam es mir nur so vor, war es eine unwillkürliche Assoziation, weil ich bei Hofmannsthals Oedipus zu viel an Hofmannsthals Elektra dachte: Herr Kayßler schien mir die Eysoldt — nicht zu kopieren, aber zu oft gehört haben. Natürlich nicht zu seinem Vorteil. Freilich ist es ebenso möglich, daß ich sie zu oft gehört habe. Herr Moissi fesselte mich als Kreon vom ersten wortlosen Auftreten an. Was er dann sprach, klang fast immer wie deutsch, war verstanden und charakteristisch gefärbt. Es entstand ein rundes Bild des Schattenmannes, des Unholds ohne Kraft, und das ist um so höher zu veranschlagen, als die Rolle ihre Tücken hat. Von den beiden Frauen war die eine furchtbar prächtig wie blutiger Nordlichtschein, die andre süß und milde, als blickte Vollmond drein. Wie gut, daß Reinhardt die Sandrock hat,

die letzte deutsche Heroine, die es nur entwöhnten Ohren zuzuschreiben braucht, daß sie diesmal noch nicht auf viele so gewirkt hat wie auf mich. Die Sorma hatte es leichter, dank ihrer Beliebtheit, dank der wichtigern und ergiebigern Rolle. „Ich brenne mit so schwacher Flamme, käme ein Kind, das irgendwo im Schatten steht, es könnte sie ausatmen.“ Weibliche Hilfsbedürftigkeit kann man nicht rührender denken. Wie sie bei dem Worte „erwürgt“ auf dem zweiten R anhielt und es so rollte, daß man im eigenen Halse den Atem stocken fühlte, war ein erlaubter Effekt und doch nur ein Effekt. Wie sie dagegen ihren verzweifelten Schmerz erst mit aller Gewalt bezwang, um ihn dann um so wilder hinauszuschreien — das war elementar.

Shaw: Caesar und Cleopatra

Der Erdichter der historischen Komödie von Caesar und Cleopatra kann wie Plutarch von sich sagen: „Ich schreibe Leben, aber keine Geschichte; und in den glänzendsten Taten liegt nicht allemal eine Anzeige von Tugend oder Laster, im Gegenteil verrät oft eine unbedeutende Handlung, eine Rede oder ein Scherz den Charakter der Menschen viel deutlicher als die blutigsten Gefechte, als die größten Schlachten und Belagerungen.“ Bernard Shaw brauchte nur diese Geschichtsauffassung festzuhalten, um zu seinem dramatischen Stil zu gelangen. Er kann nicht Heldenverehrer sein. Er hält es für einen Irrtum, an einen Fortschritt oder Rückschritt seit der Zeit Caesars und Cleopatras zu glauben. Er hat keinen Grund, die Ansicht zu teilen, daß ein alter Brite unmöglich einem modernen geglichen habe: für ihn besteht kein Unterschied. Er behauptet, die Menschheit blos nachahnen zu können, wie er sie kennt, und sieht deshalb Aegypter und Römer der Vergangenheit im Bilde seiner Zeitgenossen und Landsleute. Wenn Shakespeares Cleopatra den Hämling Mardian auffordert, eine Partie Billard mit ihr zu spielen, so ist das ein einzelner Anachronismus. Für den Dramatiker Shaw ist, wenn man so sagen darf, der Anachronismus die Kunstform selber.

Freilich, was äußerlich vorgeht, weicht nicht wesentlich von der Überlieferung ab. Caesar kommt, in der Historie wie bei Shaw, auf der Verfolgung des Pompeius im Oktober 48 nach Alexandria. Cleopatra, die ihr kleiner Bruder Ptolemaeus oder, richtiger, seine Umgebung vom Thron gedrängt hat, sucht bei ihm Hülfe. Caesar setzt sie in ihre Rechte ein und verbringt den Winter auf 47 in ihrer Burg, unter Kämpfen und Gefahren, aus denen ihn erst Mithridates befreit. Er läßt Cleopatra reif für Antonius zurück und wendet selbst sich neuen Kämpfen zu.

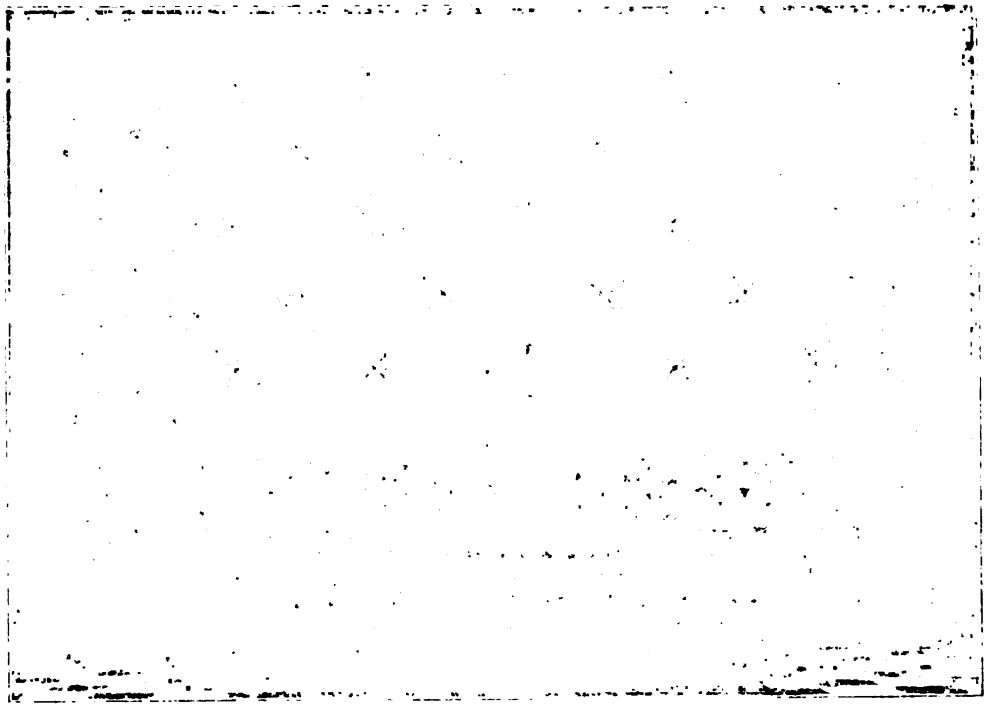
Das ist ein epischer Verlauf, ein konfliktloses Abrollen aufeinanderfolgender Ereignisse. Auch Shaw hat keinen Konflikt erfunden, der die Epik zur Dramatik gemacht hätte. Er hat

eine Intrige eingelegt, die zu Mord und Totschlag führt, ohne dramatischen Wert zu erlangen, weil Mörder und Gemordete uns nicht interessieren. Zwischen Caesar und Cleopatra aber, die uns interessieren, ist kein Drama denkbar: sich sehen und verstehen, ist für sie eins, und ihre Beziehung wird von vornherein auf eine Basis gestellt, die nach sechs Monaten ein kampf- und schmerzloses Auseinandergehen ermöglicht. In diesen sechs Monaten entwickelt sich Cleopatra vom Kätzlein zum Schlänglein: das macht die fast unmerkliche Bewegung des Shawschen Dramas aus. In den fünf Akten dieses Dramas entwickelt sich Julius Caesar nicht in sich zum Helden, sondern vor uns als ein Held und Geist von ganz besonderer Art: das macht die hohe Schönheit der Shawschen Dichtung aus.

Nennen wir also immerhin den Anachronismus ihre Form. Diese Menschen fühlen wie wir und sprechen wie wir. Ihr guter Geschmack verbietet ihnen, pathetisch zu werden. Caesar will sich einmal hinreißen lassen. Da braucht blos einer zu sagen: „Nun werden wir wieder seinen hochtrabendsten Schwulst anhören müssen!“ und er gibt es lächelnd auf. Wenn geradezu vom new woman die Rede ist, so ist das ein Witz des Spötters Shaw. Aber Cleopatra in ihrer Mischung von physiologischer Unfertigkeit und psychischer Frühreife, von kalter Berechnung und sehnsüchtiger Sinnlichkeit, von Großmut und Grausamkeit, von Eigensinn und Hingabe, von Aufrichtigkeit und Verlogenheit — diese Evatochter hat doch neben den ewig weiblichen Zügen verfliegende Nuancen, die vor Wilde und Beardsley nicht literaturfähig waren. Der Sizilier Apollodorus ist wie ein Mitglied der Pre-Raphaelite Brotherhood, und in Caesars Sekretär Britannus hat Shaw all seinen Haß gegen den englischen Volksgeist gesammelt und ausgeschüttet. „Als ein Irländer“, hat er einmal gesagt, „konnte ich auf keine Vaterlandsliebe Anspruch erheben: ich konnte weder das Land lieben, das ich verlassen habe, noch jenes, das eben dieses Land ruiniert hat.“ Aus der Liebloſigkeit wurde Haß, und dieser Haß wurde so stark, daß er ihn, den feinen und müheloſen Geist, zur Plumpheit verleiten konnte. „Wenn

ein Mann etwas zu sagen hat, so besteht die Schwierigkeit nicht darin, ihn zum Sprechen zu bringen, sondern zu verhindern, daß er es zu oft sage." Der Ire Shaw hat sich selbst nicht verhindert, seinen Abscheu vor Albion bis zum Überdruß, bis zur Abgeschmacktheit zu unterstreichen. Der Engländer wird in immer neuen Wendungen als pedantisch, rachsüchtig, pharisäerhaft, heuchlerisch und als noch abscheulicher geschildert. Aber zwischen allen Übertreibungen fällt ein Wort von einer Verdichtungskraft, wie es nur Shaw gelingt. „. . . Ich bin Apollodorus, der Sizilier, ein Künstler." Britannus: „Ein Künstler? Warum haben sie diesen Vagabunden eingelassen?" Caesar: „Ruhig, Mensch! Apollodorus ist ein berühmter Patrizier und Dilettant." Britannus: „Dann bitte ich den Herrn um Verzeihung. Ich glaubte, er sei ein Berufskünstler . . . ." Die ganze Tragödie Oscar Wildes ist in den paar Silben ausgesprochen.

Das unsterbliche Teil aber dieser formlosen, unvollkommenen, nicht nur aus geistreicher Absicht, sondern auch aus Gestaltungsohnmacht schwankenden und schillernden Komödie — ihr unsterbliches Teil ist die Figur Julius Caesars. Sie könnte Shakespeares Caesar verdrängen und ist so gewiß in der internationalen Dramatik der Gegenwart die einzige Gestalt von glaubhafter Geistesgröße, wie der Eugen Marchbanks der ‚Candida', dieser ganz von Kunst durchleuchtete Knabe, der einzige glaubhafte Dichter ist. Shakespeares Caesar redet unablässig von seiner Größe und handelt in jeder Lebenslage ungroß. Shaws Caesar hat eine Atmosphäre von selbstverständlicher Überlegenheit um sich, die ihm jede Selbstanzeige seines Werts und seiner Würde erspart. Dabei ist er erfreulicherweise nicht frei von kleinen Menschlichkeiten. Er trinkt Gerstenschleim, läßt sich ungern an sein Alter erinnern, verbirgt fast ängstlich seine Kahlheit und ist über seine Runzeln auch nicht glücklich. Aber es ist noch zu wenig, wenn man auf seinen innern Menschen das bezieht, was Plutarch von Caesar sagt: „Der Mann war leutselig und großherzig, unempfänglich gegen Zorn und Vergnügen und Gewinnsucht,



[illegible] zu sagen hat, so besteht die Schwierigkeit nicht [illegible] Sprechen zu bringen, sondern zu verhindern, [illegible] ist sage." Der Ire Shaw hat sich selbst nicht [illegible] Mädchen vor Ekeln bis zum Überdruß, [illegible] Gemeinheit zu unterscheiden. Der Engländer wird [illegible] neuen Wendungen als pedantisch, rachsüchtig, [illegible] heuchlerisch und als noch abscheulicher geschildert. [illegible] den alten Übertreibungen fehlt ein Wort von einer Gestaltungskraft, wie es nur Sh[illegible] gelingt. „. . . Ich bin Apollodorus, der Sizilier, ein Künstler." Britannus: „Ein Künstler? Warum haben sie d[illegible] Vagabunden eingelassen?" Caesar: „Ruhig, Mensch! [illegible]odorus ist ein berühmter Patrizier und Dilettant." [illegible]tannus: „Dann bitte ich den Herrn um Verzeihung. Ich glaubte, er sei ein Berufskünstler . . . ." Die g[illegible]e Tragödie Oscar Wildes ist in den paar Silben ausgesprochen.

Das Unsterbliche [illegible] an dieser formlosen, unvollkommenen, nicht nur aus gei[illegible]ger Absicht, sondern auch aus Gestaltungsohnmacht schle[illegible]nen und schillernden Komödie — ihr unsterbliches Teil ist [illegible] Figur Julius Caesars. Sie könnte Shakespeares Caesar verd[illegible] und ist so gewiß in der internationalen Dramatik der Gegen[illegible] die einzige Gestalt von glaubhafter Geistesgröße, wie [illegible] Eugen Marchbanks der ‚Candida', dieser ganz von K[illegible] durch[illegible]ete Knabe, der einzige glaubhafte Dichter ist. Shakespeares Caesar redet unablässig von seiner Größe und handelt in jeder Lebenslage ungroß. Shaws Caesar hat [illegible] Atmosphäre von selbstverständlicher Überlegenheit um sich, [illegible] ihm jede Selbstanzeige seines Werts und seiner Würde er[illegible]t. Dabei ist er erfreulicherweise nicht frei von kleinen Menschlichkeiten. Er trinkt Gerstenschleim, läßt sich ungern an sein Alter mahnen, verhüllt fast ängstlich seine Kahlheit und ist über sein [illegible] auch nicht glücklich. Aber es ist noch zu wenig, wenn man [illegible] innern Menschen das bezieht, was Plutarch von [illegible]: „Der Mann war leutselig und großherzig, un[illegible] gegen Zorn und Vergnügen und Gewinnsucht

Emil Orlik: Das Wintermärchen **Erster Akt**

und fest und unabänderlich bewahrte er seine Überzeugung über das Anständige und Gerechte." Das alles gilt ja von Shaws Caesar auch. Er läßt seine Leute so vertraulich reden, wie sie wollen, um von ihnen zu lernen, was für Menschen sie sind: sein Unterbefehlshaber Rufio — eine kostbare Figur — darf ihn auszanken nach Herzenslust. Er kennt keine Rache. An den Fall Vercingetorix denkt er mit Scham und Reue, und nur mit schauderndem Hohn kann er von jener Zeit seiner staatsmännischen Einsichtslosigkeit und kriegerischen Roheit sprechen, wo er die grausame Bestrafung dieses Mannes zum Schutz des allgemeinen Wohls für nötig hielt. Ein helles Licht fällt von dieser Erinnerung auf den weiten Weg, den er zurückgelegt hat. Jetzt haßt er keinen Menschen mehr. Er schließt mit jedermann Freundschaft wie mit Hunden und Kindern. Seine Güte zu Cleopatra ist ihr ein Wunder. Weder Vater noch Mutter noch Amme haben jemals so auf sie geachtet oder ihr ihre Gedanken so freimütig mitgeteilt wie er. Aber diese seine Güte gilt nicht ihrem Wesen, sondern ist seine Natur. Seine Soldaten liebt er nur anders, nicht schwächer, und im Ernstfall würde ihm der Arm eines einzigen von ihnen heiliger sein als Cleopatras Kopf. Der bloße Gedanke, eine Kohorte geopfert zu haben, erregt ihm Jammer. Eine ganze weltgeschichtliche Situation kommt in diesem Verhältnis zu Cleopatra und zu seinem Heer zum Ausdruck. Cleopatra ist ein Kind, eine Katze und das Heer die Zuflucht der Kraft und der Sittlichkeit vor den Verlockungen des raffinierten Genußlebens und der üppigen Ausgelassenheit Alexandriens. Ein paar Jahre später ist Cleopatra ein Dämon, eine Schlange: Antonius mit seinem Heer geht an ihr, Rom am Orient zugrunde. Das bischen Kunst hat gesiegt, die paar Ornamente, denen Caesar ein paar Jahre früher noch die stolzen Fragen entgegensetzen konnte: „Ist Regieren keine Kunst? Ist Friede keine Kunst? Ist Krieg keine Kunst?" Und wie führte er Krieg! Auch den Feldherrn Caesar lernt man bei Shaw lieben. Es ist ein aesthetisches Vergnügen, ihn Listen aushecken und zur offenen Gewalt

vorgehen zu sehen. Mit welchem Humor gibt er die Ägypter frei, weil jeder Gefangene die Gefangenschaft zweier römischer Soldaten verlangt, die ihn bewachen müssen. Dieser Humor ist schon das, was nicht mehr im Plutarch steht. Es ist Shaw nicht blos gelungen, jeden Charakterzug Caesars körperhaft zu machen, der das Gefühl von Größe erwecken kann, er hat ihn auch mit einer Grazie umgeben und erfüllt, die das Bild erst vollendet. Etwas Bezauberndes geht von ihm aus. Er braucht nicht einmal so klug, so gütig und so witzig zu reden, wie er fast immer redet. Wenn er schweigt, fühlt man ein Kinderherz pochen, das das unveränderlich kindliche Herz des Genies ist. Wenn er zuhört, glaubt man, ihn sagen zu hören: Du hast gut reden. Oder man merkt, wie sich zwischen der Mittelmäßigkeit und der Genialität ein Abgrund auftut, der nicht zu überbrücken ist, und der die Genialität seeleneinsam macht. Einmal ist vom Sterben die Rede: alle, alle wollen leben — Cäsar meldet sich müde. Es ist wieder ein Augenblick von weltgeschichtlicher Gewalt. Man kann nur bezeugen, daß man ihn empfunden hat, nicht belegen, daß er empfunden werden muß. Er ist nicht der einzige. Dieses Stück ist voll von dichterischen Ungreifbarkeiten. Was ist es, das mich innerlich jauchzen macht, wenn ich Caesar und Cleopatra, zwei spielende Kinder, unter der Sphinx sitzen sehe? Woher stammt der kräftige, kühle, erfrischende Hauch, der die Lebensluft dieser Komödie ist, wie jener glühende, entnervende Feueratem die Lebensluft von Shakespeares Cleopatra-Tragödie? Das sind Werte, die voller sind als eine theatralische Wirksamkeit und eine restlose Deutbarkeit. Es ist möglich, daß dieses Undrama sich nicht auf der Bühne halten wird. Aber das Buch wird noch leben und wirken, wenn die meisten Dramen unsrer Tage vergangen und vergessen sein werden.

Die Aufführung des Neuen Theaters war übrigens durchaus keine Probe auf die Bühnenfähigkeit der Komödie. Diese Aufführung war zaghaft und stillos. Shaws geistreiche Fragwürdigkeit, seine widerspenstige Vieldeutigkeit werden nicht richtig dadurch getroffen, daß die Darstellung sich in allen Stilen

versucht, daß sie burlesk, ironisch, pathetisch, parodistisch zu sein trachtet und sich damit jezuweilen in Widerspruch zu sich selbst und immer in Widerspruch zu dem zwar schönen, aber ganz schlichten, ganz einheitlichen dekorativen Rahmen bringt. Am glücklichsten im Ton waren ein kleines Fräulein Kupfer als zehnjähriger Ptolemaeus und ein genügend komischer und nicht zu draftischer Herr Marlow als Britannus. Apollodorus schien zu wenig Aesthet, Rufio eher ein berliner Dienstmann, und die unaussprechliche Reichsamme Ftatateeta hätte ich von der Sandrock spielen lassen. Die Cleopatra der Eysoldt war wahrscheinlich bewundernswert. Diese Art Rollen hat ihr keine vorgespielt und spielt ihr keine nach, und sie hat vielleicht auch in der zweiten Hälfte, ganz sicherlich in der ersten Hälfte jeden Wunsch nach psychologischem Detail und nach der Großzügigkeit, die ihr erreichbar ist, befriedigt. Mich hat sie gleichwohl gestört. Ohne ihr Verschulden. Sie stand im Mittelpunkt, der — nach meiner Auffassung der Komödie — Caesarn gebührt; nicht weil sie sich dahingedrängt hatte, sondern weil Herr Steinrück nicht fähig war, ihn zu behaupten. Er tat, was ihm möglich war, und darf nicht geschmäht werden, weil Größe und Grazie ihm versagt sind. Es leben ja höchstens drei Schauspieler in Deutschland, die diese Gestalt verkörpern und diese Komödie für die Bühne retten könnten.

Shakespeare: Das Wintermärchen

Das mag, das muß von vornherein gesagt werden: Das ‚Wintermärchen' ist zu drei Vierteln tot und in diesen Teilen von keinem Reinhardt lebendig zu machen. Wir — das ist kein pluralis majestatis — haben uns öfter gelangweilt, als uns lieb war, und wie der lärmende, aber nicht warme, nicht starke Beifall keiner menschlichen Ergriffenheit entsprang, so kann auch die kritische Betrachtung in der Hauptsache nur für die Überwindung artistischer Schwierigkeiten danken. Leontes und Hermione sind uns nicht ein bischen interessanter, aber die Bühnengeschichte des ‚Wintermärchens' ist um ein Kapitel reicher geworden.

Reinhardts Aufführung unterscheidet sich fundamental von allen frühern Aufführungen. Das Problem lag von jeher in den Anachronismen und in dem meerbespülten Böhmen. Dingelstedt half uns und sich, indem er die stärksten Anachronismen ausmerzte, Böhmen in Arkadien verwandelte, die Handlung ins Altertum verlegte und das Ganze in ein phantastisch antikes Gewand steckte. Die Meininger wählten eine bestimmte Epoche der Renaissance, die sie pedantisch innehielten. Dadurch mußten die gleichgültigen Anachronismen der Dichtung als Widersprüche der Ausstattung auffallen. Wenn die Aussicht vom Palast des Leontes die Trümmer von Taormina zeigte, so wurde das delphische Orakel noch unglaubwürdiger, weil es längst abgeschafft war, als die sizilische Stadt in Trümmer fiel. Auf alle Fälle aber wurde von und nach den Meiningern ein fabelhafter Prunk entfaltet. Damit hat Reinhardt endgültig gebrochen. Er stellt auf der rechten und auf der linken Seite je zwei hohe viereckige dunkelgrüne Türme auf und zieht entweder vom ersten zum ersten Turm einen hellgrünen oder vom zweiten zum zweiten Turm einen dunkelgrünen Vorhang: ein kleines Zimmer, ein großes Zimmer. In der Gerichtsszene wird einfach vom zweiten zum zweiten Turm im Halbkreis ein heller Himmel gespannt, von dem sich eine schwarze Mauer abhebt: vor der Mauer sitzt oder steht — es ist in der Dunkelheit nicht zu sehen — in mehreren

Reihen das Volk und begleitet in einem melodisch gehobenen, rhythmisch eingeteilten unisono, was rechts und links von ihnen König und Königin miteinander auszumachen haben. Wenn nur die beiden uns etwas angingen! Aber verblendeter Herrscher, hoheitsvolle Dulderin und gar nichts weiter — es ist zu wenig. Hora ruit. Ohne mit Perditas Aussetzung und Auffindung und einem leibhaftigen Bären behelligt worden zu sein, sind wir in Böhmen. Sieh, es lacht die Au, wie sie nie göttlicher gelacht hat. Auf diesem einzigen Fleck Natur wird uns keiner von den vorgeschriebenen Rüpeltänzen, aber manches kluge und liebgewordene Wort zwischen Florizel, Polyxenes und Perdita geschenkt. Es sollte umgekehrt sein. Denn es stellt sich heraus, daß auch von dem Humor des ‚Wintermärchens' vieles schal geworden ist. Nicht einmal Humperdincks ergötzliche Kirmeßmusik, für die das Orchester zu stark besetzt ist, kann auf die Dauer entschädigen, und man ist froh, endlich zu der Schlußszene zu kommen, die freilich zum ersten Mal nicht wie eine Farce, sondern fast wie ein Gottesdienst gewirkt hat. Wie da Bild, Dichtung, Musik und eine schlichte und gefühldurchtränkte Schauspielkunst ineinandergriffen: das machte einen weihevollen Eindruck.

Diese ganze Inszenierung müßte eine weit ausführlichere Würdigung erfahren, wenn anzunehmen wäre, daß sie das Stück unsrer Bühne erobert hat. Ich glaube nicht, daß das überhaupt noch möglich ist. Darum kann ich mich auch nicht sonderlich für und gegen das erhitzen, was an der Aufführung gut und schlecht gewesen ist. Unsre Schauspieler haben andre Aufgaben. Wenn Herr Kayßler nach einem glücklich angelegten ersten Akt erlahmte, so wird das seinen Grund darin haben, daß jeder Kontakt mit dem Publikum ausblieb, daß es ihm bald noch aussichtsloser erschien, den kranken König durch ein psychologisch anspruchsvolles Tragieren als durch ein vornehm resigniertes Deklamieren zu erklären. Trotz dieser Aussichtslosigkeit könnte das Tempo der ersten beiden Akte wesentlich beschleunigt werden. Mit Hermione wurde ein ähnlicher Versuch unter-

nommen wie mit Leontes. Die Königin ist ein Leidensbild, bei dem man bisher immer das Bild betonte. Itzt zur Statue entgeistert! Die Sorma hat entschlossen den Ton auf das Leiden gelegt und doch erst am Schluß, als das Leiden vorüber ist, tiefer ergriffen als die Statuarischen. Ihre Tochter war Fräulein Höflich, und damit ist gesagt, daß Perdita, unbeschadet ihrer Holdseligkeit, mehr Naturkind als Prinzessin schien. Ihr Florizel aber war weder ein Prinz noch der Naturbursch, als der Herr Ekert uns schon häufig wert gewesen ist; er hatte diesmal offensichtlich keine Freude an der Sache. Sein Vater Polyxenes war der einzige Mann bei Hofe, der nicht störte. Wer da sonst noch alles deklamierte und agierte, wird von dem kleinsten Mimen unsers Schauspielhauses nach beiden Richtungen hin übertroffen. Am schlimmsten trieb es Herr Antigonus. An der Frau Antigonus der Frau Wangel war nichts so sehr zu loben wie die seltene Entsagung, mit der sie sich nach sechzehn Jahren ihren Scheitel weiß färbte. Um im übrigen Verstand und besonnene Wärme, liebende Besorgnis für eine beschimpfte Herrin und Weiberstolz vor Königsthronen zur Geltung zu bringen, ist weniger nötig, als Frau Wangel kann; um alles das vollständig auszuschöpfen, mehr. Hora ruit. Nicht ohne durch ein geziertes und gezerrtes Prologisieren der ‚Zeit' behelligt worden zu sein, sind wir in Böhmen, und Autolykus tritt aus einer verdächtig südöstlichen Gegend auf. Dovidl Autolykus, könnte man sagen. Das Überraschende macht Glück, und Herr Schildkraut hat manchen durch die Unverhohlenheit seines Jargons und die Unverfrorenheit seiner Mätzchen überrumpelt und vergessen lassen, daß die Figur das Charakterbild eines fast philosophisch überlegenen Gauners gibt. Man muß sie als ein Ganzes sehen. Daß das möglich ist, und daß man trotzdem unvergleichlich komischer sein kann als Herr Schildkraut, hat unser Vollmer, hat, in einigem Abstand von ihm, auch Bassermann bewiesen. Herr Schildkraut mag es mitverschuldet haben, daß das so lustig einsetzende Schafschurfest schließlich ermüdete. Im Rahmen dieser Vorstellung übte die herbste Kritik an seiner

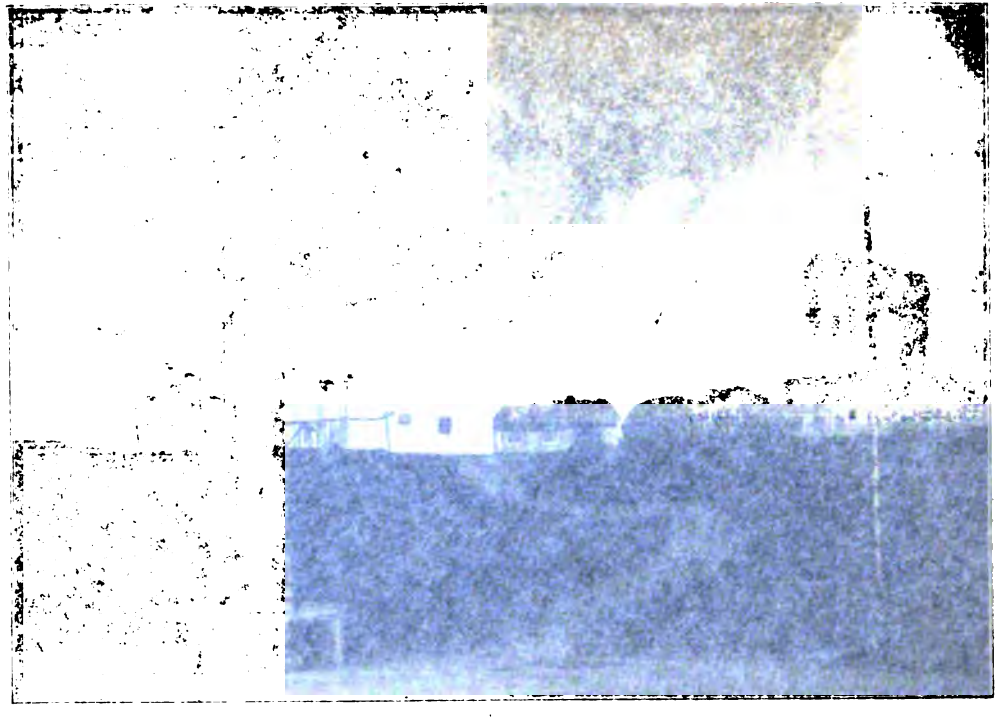
Art ein Pärchen wie Fräulein Kupfer und namentlich Herr Waßmann, die die Bescheidenheit der Natur nicht um ein Haar verletzten.

Man sieht: im ganzen ist es mit der Schauspielkunst am Deutschen Theater noch immer nicht zum besten bestellt. Es fehlen die Protagonisten: ein Tragöde und ein Humorist, der Ersatz für Georg Engels. Das ist die alte Lücke, die die Aufführung des ‚Wintermärchens' wieder sichtbar gemacht hat, und die auszufüllen Reinhardt gar nicht ernstlich genug bestrebt sein kann.

Greiner: Der Liebeskönig

Der Maßstab ist alles. Wer in die rechte Hand Shakespeare und in die linke Hebbel nimmt, der kann fast die ganze deutsche Dramatik der letzten fünfzig Jahre kurz und klein schlagen. Ohne Zweifel. Aber er verdiente dann nichts andres, als selber mit Lessing und Aristoteles totgeschlagen zu werden. Leben und leben lassen, was auch nur ein Stämmchen zu werden verspricht. Die tötende Lauge bleibe für die Schmarotzerpflanzen. In einem Theatermonat, der hintereinander Schönthan und Sudermann, Sardou und Blumenthal, Georg Engel und Jon Lehmann gebracht hat, müßte der unverrückbare Weltenabstand zwischen solchen Stümpern oder Falschmünzern und dem erfolglosen Ringen eines Leo Greiner zum mindesten durch den Ton literarischer Achtung anerkannt werden. Sogar daran hat man es diesmal fehlen lassen. Aber was sind wir wert und nütze, wenn wir einen so fundamentalen Unterschied nicht mehr sehen und sichtbar machen? Mit welchem Recht fordern wir von den Dramatikern die intimste individuelle Charakteristik, wenn wir für den verunglückten Handwerker und den verunglückten Dichter nur dieselbe Sorte von parodistisch höhnendem Witz haben?

‚Der Liebeskönig' ist verunglückt, und Leo Greiner ist ein Dichter. Dieses wird schwerer zu beweisen sein als jenes. Die Fehler des Dramas sind zahllos wie die Kinder Kunhards des Fruchtbaren. Wladimir von Polen, der Liebeskönig, ist Richard der Dritte, Arnold Kramer und Hamlet zugleich geworden. Der Stofflichkeit, beileibe nicht dem Wert nach. Von Richard dem Dritten hat er die Häßlichkeit. Ein Knäuel Glieder, mit einem unbekannten Fluch beladen. Den Richard macht das zu einem heroischen Bösewicht, der droht und befiehlt, tötet und bezwingt; Wladimir bettelt und dient, meuchelt und unterliegt. Richard ist ein Mann, Wladimir ein Weib. Der Mann handelt, das Weib leidet. Das hat für das Drama verschiedene Folgen: der handelnde Mann fesselt dadurch, daß er handelt, und durch



Emil Orlik: Das Wintermärchen

Böhmen

Emil Orlik: Das Wintermärchen **Böhmen**

das, was er vollführt, durch sein Wesen und durch seine Taten; das leidende Weib in Mannesgestalt stößt ab durch seine Naturwidrigkeit und langweilt durch die Unveränderlichkeit seines Leidens. Shakespeare ist darum für fünf Akte überreich versehen, Greiner ist mit dem ersten Aufzug fertig: sobald er nämlich erzählt hat, wie Wladimir zwei Jahre lang, als Frau Venus verkleidet, auf Geheiß der Kaisertochter Isabella durch die Lande gezogen ist; und sobald er gezeigt hat, wie sie den König trotz seinem Opfer oder vielmehr gerade wegen seiner Selbsterniedrigung verschmäht. . . . Das alles wird hier nicht festgestellt, um wider die Abrede mit dem Größten einen Kleineren zu erschlagen, sondern um den Kleineren zu belehren, der für die eigene Produktion die häufig überlegen gehandhabte Theorie selbst in ihren Grundzügen vergessen zu haben scheint. Greiner weiß nur so viel, daß er bereits zum zweiten Aufzug Stoffzufuhr nötig hat. Zu Richard dem Dritten gesellt sich Arnold Kramer, zum siegreichen Prototyp der Häßlichkeit der gottgeschlagene Märtyrer seiner Brunst. Wieder hat Greiner einen entscheidenden Fehler begangen. Nicht etwa, den man ihm vorgeworfen hat: daß Wladimir, der um seiner verzehrenden Liebe zu Isabella willen die Liebesnacht der verlockendsten Sultanstochter ausgeschlagen hat, daß dieser König kurz darauf um die Straßendirne Marianne wirbt. Das ist gar kein Widerspruch. Inzwischen hat Isabella ihn ja verraten, mit Schmach bedeckt und seine Liebe zu der Einen in Haß und Trotz und in unbezähmbare Gier nach dem Weib als Geschlecht verwandelt. Das ist ganz logisch und überzeugend durchgeführt. Das Unglück liegt tiefer. Damit Brunst als aesthetisches Motiv erträglich wird, muß der Brünstige was mehr als brünstig sein. Er braucht kein Schlachtenheld zu sein wie Richard; er kann ein Künstler sein wie Arnold Kramer. Seine Künstlerschaft braucht nicht durch greifbare Leistungen bezeugt zu werden; der Glaube an sie kann von dem leuchtenden Vertrauen eines Vaters wie Michael Kramer auf uns überstrahlen und wird es tun, sobald die Beseelungsmacht eines Gerhart Hauptmann dahintersteht. Leo Greiner sah ein, daß

dergleichen für seinen Liebeskönig geschehen müsse. Er trachtete ihn also zum Denker zu machen. Zum Grübler und Wahrheitssucher. Was gäb' nicht Wladimir für eine Stunde Blindheit! Denn sein Verhängnis ist, wie durch Glas im Innern des Menschen Kräfte und Triebe zu erkennen. Er ist ein Gottverwandter und sieht und weiß zuviel, als daß er handeln könnte. Hamlet der Pole. Warum nicht? Hier war der schmale Weg, uns diesen seltsamen König, wie spät auch immer, nahezurücken. Greiner ist seitab geraten. Wofern es ihm zu schwierig war, seinen Wladimir indirekt, durch Spiegelung und Widerspiegelung, zu charakterisieren, mochte er ihn immerhin reden, über sich und die Welt reden lassen, so viel er wollte. Hamlet redet auch fortwährend. Ich muß nicht daran erinnert werden, daß dabei die innere Handlung unaufhaltsam weiter schreitet, die sich hier längst in Wohlgefallen aufgelöst hat. Ich will vielmehr darauf hinaus, daß Hamlets Worte zu seiner Tatenlosigkeit und zu den Geschehnissen des Dramas stimmen. Bei Wladimir stimmen sie nicht. Was die Charakteristik retten und unsern Anteil wecken soll, des Liebeskönigs Denkertum, wird durch das Ereignis des letzten Aufzugs ad absurdum geführt. Wenn es wirklich Wladimirs Schicksal ist, sich und den Leuten bis ins Herz zu schauen, so kann es ihn unmöglich zu Tode überraschen und erschüttern, von seiner Frau Marianne, der frühern Dirne, zu hören, daß sie ihn ohne Liebe einst genommen hat. Ein Denker und Wahrheitsucher, wie er, der sich nicht nur bewußt ist, sondern es ausspricht, daß einer sich an der Natur versündigt, der um ein Weib statt seines Mannestums sein Königtum ausspielt, ahnt und erwartet auch die Rache der betrogenen Natur. Es gäbe eine Rettung: Wladimir für eine Spielart Hjalmar Erdals anzusehen, der das gerade Gegenteil von dem ist, als den er selber sich charakterisiert. Dafür fehlt hier jeder Anhalt und jede Andeutung. Aber es wäre ja auch nur eine logische, keine künstlerische Rettung. Es würde die Figur nicht wertvoller machen. Es bleibt also nichts übrig, als den wortreichen Grübler am Ende aller Enden für einen Dummerjan zu nehmen, und da-

mit ist die Gestalt des Liebeskönigs und das Drama ‚Der Liebeskönig' unheilbar gelöpft.

So könnte man fortfahren. So könnte man der Reihe nach alle andern Figuren, ihre Meinungen, Handlungen, Unterlassungen messen und zu klein, zu schwach befinden. Man könnte fragen, warum im Munde dieser Menschen, deren Gedanken doch unablässig um die Aktionen der niedern Minne kreisen, jeder derbe Ausdruck verletzt, und könnte antworten, daß er vielmehr im Munde des Dichters verletzt, zu dessen Geistigkeit seine Sinnlichkeit wunderlich schlecht paßt. Es ist aber wichtiger, endlich zu der Verheißung dieses Dramas zu kommen. „Man muß noch Chaos in sich haben, um einen tanzenden Stern gebären zu können." Leo Greiner hat, bei aller Intelligenz, Chaos in sich. Dramen, so reich an Verirrung und Verwirrung, schreiben nur, die etwas sind und mehr zu werden versprechen. Sich ein umgrenztes Thema zu stellen und es mit Erfolg gradlinig nach allen Richtungen zu durchschreiten, ist unrühmlicher, als die ganze Welt umfassen zu wollen und nichts von ihr festzuhalten. Greiner möchte den Hebbel auf den Grabbe, den Wedekind auf den Sturm und Drang türmen, möchte das Urdrama des Geschlechts schaffen, in dem alle andern enthalten sind, und verliert sich aus Überfülle ins Leere. Aber in dieser Leere blitzen immer wieder Genialitäten auf, sei es des szenischen Einfalls, sei es der Dialogwendung, die aus einem geheimnisvollen Gefühlsgrund stammen. Könnte Greiner seine Klugheit vergessen und geriete er an einen dramatisch möglichen Menschen und eine Handlung, die für diesen charakteristisch wäre, so müßte man ihn wahrscheinlich als Auch Einen begrüßen. Ein Drama wie der ‚Liebeskönig' kann uns nicht weiterführen. Aber es, mit all seinen fressenden Schäden, dargestellt zu sehen, wird seinen Dichter weiterführen, und so wollen wir uns der Aufführung dennoch freuen.

Es war nicht am förderlichsten, daß für den mehr denkenden als gestaltenden Leo Greiner zwei Köpfe wie die Damen Durieux und Eysoldt eintraten. Um so stärker wirkte der neue Mann

Paul Wegener, der dasselbe Gesicht wie die beiden einander so ähnlichen Frauen und allem Anschein nach weit mehr Natur hat. Es war auch nur intelligent, daß er dem König jede Haltung und Hoheit nahm, weil diese imstande gewesen wären, über seine Schreckensfratze obzusiegen. Aber es verriet eine mächtige Kraft, wie er das lebensunfähige Stück sicher durch alle Fährnisse trug.

Ibſen: Geſpenſter

Am achten November 1906 wurden die ‚Kammerſpiele‘ mit Ibſens ‚Geſpenſtern‘ eröffnet. Aber ich bin des trockenen Tons nach dieſem einen Satz ſchon ſatt. Ich werde nicht an mich halten und kritiſch tun und ſondern und abwägen. Wer hier nicht jubelt, fälſcht ſeinen Eindruck, wenn anders er überhaupt fähig iſt, Kunſt zu empfinden. Ich wenigſtens habe niemals und nirgends einen ähnlichen Eindruck an mir verſpürt, noch an einem ganzen Publikum bemerkt. Hier blieb kein Erdenreſt, zu tragen peinlich. Eine Kritik, die das Erreichte am Erreichbaren mißt, hat einmal nichts zu meſſen. Sie kann nur ſuchen, dem Geheimnis dieſes ungeheuern Eindrucks auf die Spur zu kommen.

Jede Kleinigkeit zählt mit. Der Zuſchauerraum iſt nicht breiter als die Bühne, liegt nicht tiefer als die Bühne, iſt von ihr durch kein Orcheſter, keinen Souffleurkaſten getrennt und hat es darum leicht, von unvergleichlicher Geſchloſſenheit und Intimität zu ſein. Im Hintergrund der Szene iſt uns eine Menſchengruppe näher als ſonſt dicht an der Rampe. Kein Hauch geht verloren. Das ermöglicht einer Gemeinſchaft von Schauſpielern die Spielweiſe, die bisher das Vorrecht Sauers und der Duſe war. Dieſe Feinheit wird da wenig nützen, wo die Muskeln wichtiger als die Nerven ſind; und ſie wird dem wenig nützen, deſſen Weſen eine Rolle gänzlich widerſtrebt. So war es das Glück unſrer Eröffnungsvorſtellung, daß fünf Menſchendarſteller mit ihrem Blut und ihren Nerven fünf Dichtergebilde zu begaben hatten, die gerade durch dieſes Blut und dieſe Nerven lebendige Menſchen werden konnten und werden mußten.

Durch die Art ſeiner fünf Darſteller war dem Regiſſeur die Auffaſſung der ‚Geſpenſter‘ faſt vorgeſchrieben. Brahm als Ibſeninterpret war vor lauter Sachlichkeit grau geblieben; die Ruſſen waren bis zur Unſachlichkeit bunt geworden. Hier kam zu der angeborenen Farbenfreudigkeit wahrhafter Spieltemperamente ein durch Bildung und Beiſpiel erworbener

Reſpekt vor dem größten Dichter ſeiner Zeit. Dieſe Miſchung verhieß einen guten Klang. Nicht zu dünn und nicht zu grell. Voll, warm, tief, aus den Herzen in die Herzen. Ibſens Herz war ja nach ſeinem Tode entdeckt worden. Jetzt mußte der Ton nicht mehr auf die Empörerſtimmung, ſondern auf den Mutterſchmerz gelegt werden. Das Aufrührerdrama war für uns längſt von den Reſignationsdramen überholt worden. Jetzt galt es den menſchlichen Gehalt, nicht mehr die Tendenz. Die Tendenz der ‚Geſpenſter' hat unſre eigene Sittlichkeit reformiert; ſie iſt uns in Fleiſch und Blut übergegangen, iſt von uns aufgebraucht worden; ſie hat ihre Schuldigkeit getan; ſie kann gehen. Ewig jung bleibt Ibſens Menſchlichkeit. Sie ganz und rein ans Licht gehoben zu haben, iſt der Fortſchritt, die Tat und die unſägliche Schönheit dieſer Vorſtellung.

Dieſe neue Viſion der ‚Geſpenſter' hat Reinhardts Genialität ſo reſtlos in künſtleriſches Leben umgeſetzt, daß daneben ſeine wertvollſten Leiſtungen geringer werden. Jeder Satz ſcheint eben erſt geboren. Jede Situation hat ihr eigenes Geſicht. Jede Pauſe hat ihre Bedeutung. Jede Figur ſteht richtig im Raum. Jede Nuance dient dem großen Zug. Nichts ſtört, nichts iſt Selbſtzweck. Wer, weil er naturgemäß aus andern Augen ſieht, um Einzelheiten rechten wollte, müßte vor der Evidenz verſtummen, die dieſe Einzelheiten in gerade dieſem Ganzen haben, und die dieſes Ganze ſelber hat. So wüßte ich nicht, was ich mir an Reinhardts Engſtrand, was an Fräulein Höflichs Regine etwa anders wünſchen ſollte. Sint ut sunt aut non sint. Die Regine der Sorma hat vor Jahren die Brahmſche Vorſtellung beherrſcht. Hier wäre dergleichen ein Unheil. Hier gibt es nur die Menſchen des Dichters, nicht die Perſonen der Schauſpieler. Darum iſt es eine ſolche Wonne, als Manders Kayßler zu hören und zu ſehen, der nach all der verzerrenden Heldenſpielerei zu ſagen ſcheint: „Hier bin ich Menſch, hier darf ichs ſein!" und der, zum Vorteil der Geſtalt, dem Paſtor die Salbung vorenthält. Darum iſt es ein entſcheidendes Glück für die Aufführung, daß Moiſſi ein Oswald und doch nicht der Mittelpunkt iſt.

Bisher hatten wir nämlich die Wahl. Rittner stand nicht im Mittelpunkt, aber er war nicht wurmstichig, war frisch, gesund, unfähig, je zu verblöden, also mit allen seinen Herzenstönen kein Oswald. Kainz war Oswald, aber Mittelpunkt, nicht als Virtuos, sondern als gefeierter Gast, und verfälschte so unabsichtlich den Sinn der Tragödie, die ja niemals die Tragödie Oswald Alvings gewesen ist. Moissi steht auf dem richtigen Fleck und ist Oswald. Persönliche Anlage und verstandesmäßige oder intuitive Charakteristik geben ein überzeugendes Bild von Oswalds äußerer Erscheinung und seiner geistigen und körperlichen Auflösung. Dieser Oswald geht selbst wie ein Gespenst um, ohne aber, wie Zacconi, auch nur einen Augenblick dem Zuschauer Unbehagen zu bereiten und durch auffällige Symptome den Hausgenossen zu früh seinen Zustand zu verraten. Uns fesselt er durch seine Zartheit, seine Bescheidenheit, seine Hilfsbedürftigkeit. Wenn ihn die tödliche Angst befällt und er sich immer wieder gewaltsam beruhigt, so ist bis zum dritten Akt lediglich das Publikum Zeuge und Mitwisser seiner Seelenpein; nicht die Mutter, die es nicht sein darf. Die Verblödung wird so sorgfältig vorbereitet, daß ihr die effektvolle, aber unwahre Plötzlichkeit genommen wird. Trotzdem bleibt ihre dramatische Kraft gewahrt, da die Mutter tatsächlich so überrascht wird, wie sie nach Ibsens Absicht überrascht werden soll.

Die Mutter! Agnes Sorma! Worte nennen Dich nicht! Alles verblaßt: die Bertens ist ein Aschenputtel, die Dumont eine Volksrednerin, die Butze eine Wirtschafterin, die Hennings eine Salondame, die Bleibtreu eine Heroine. Hier haben wir erst die volle Tragödie. Wie falsch ist es, Frau Alving so intellektuell zu nehmen, als ob sie die revolutionären Broschüren selbst geschrieben haben könnte, während sie ihr doch nur zum Bewußtsein gebracht haben, was dumpf in ihr gelegen hat! Sie hat schon Hirn und hat Geist. Aber ihr Hirn sitzt in ihrem Herzen, ihr Geist in ihrem Instinkt. Herrlich, wie mühelos und erschöpfend die Sorma das trifft! Sie ist, in ihrem weißen Haar, noch die Frau, der man glaubt, daß einmal ein Liebesleben

in ihr getötet wurde. Aber ſie iſt längſt auf der andern Seite. So lange ſchon, daß ſie für den komiſchen Paſtor keine Ironie, nicht einmal mehr ein Lächeln hat. Wichtiger als die Vergangenheit Manders iſt denn doch die Gegenwart, die Oswald heißt. Und hier verzage ich, das Meer von Liebe und die Gewalt der Schmerzen zu ſchildern, die die Sorma nicht leidenſchaftlich auszuſtrömen braucht, die ſie in einen lächelnden Blick, in ein wehes Zucken des Mundes, in einen zärtlichen Ton, in ein unterdrücktes Schluchzen, in ein Anſchmiegen des Kopfes, in ein angſtvolles Hochziehen der Augenbraunen, in eine jähe Umarmung, in die winzigſte Bewegung des alltäglichen Lebens zu legen weiß. Ecce homo! Ecce mater dolorosa!

Wedekind: Frühlings Erwachen

Vor zehn Jahren schien es unmöglich, Wedekind aufzuführen. Vor fünf Jahren schien es unmöglich, ‚Frühlings Erwachen' aufzuführen. Heute ist nichts mehr unmöglich. Das ist schon an sich, besonders aber in diesem Falle ein Glück. Das Bild eines Dichters wird für die, welche nicht imstande oder nicht gewillt sind, ein Drama zu lesen, also für die Mehrzahl, fertig oder richtig gestellt. Wie diese Mehrzahl es bisher kannte, war es ein Zerrbild. Wedekind: der Bänkelsänger, der Karikaturist, der Blasphemiker, der Cyniker — ein Clown, der bald grinste, bald flennte, uns aber keineswegs immer zuverlässig unterscheiden ließ, was er gerade tat, und dessen Tränen man, je nach Neigung, für Tränen des Herzens oder des Krokodils halten konnte. Das war ein Reiz für uns und eine Gefahr für den Dichter, der sich schließlich eines Tages die Brust aufriß und uns lauter als nötig zurief: „Seht, es sind Schmerzen, an denen ich leide!" Dieses Stadium der Sentimentalität ist noch durch kein neues Werk überwunden. Wedekind steht heute wahrscheinlich an einem Scheidewege. Da war es der geeignetste Zeitpunkt, von seinen Dramen, uns zur Freude und ihm zur Mahnung, dasjenige aufzuführen, das von ganz reinem, ganz tiefem Ernst erfüllt ist, und in dem sein Herz schlägt, ohne daß er mit dem Finger darauf hinweist. Seine Absichten können hier nicht einmal von den Dümmsten verdächtigt werden. Über den Grad des Gelingens gehen die Meinungen, wie gewöhnlich, auseinander. Welcher Meinung ich bin, wird der aufmerksame Leser bereits gemerkt haben. Ich will aber zur Verstärkung noch sagen, daß ich die Andersmeinenden, soweit sie eines Urteils fähig und nicht versteinert sind, kaum jemals weniger begriffen habe als hier.

Zwischen zwei Altern — die Zeit, wo, nach Rellings Ausdruck, die Stimme wechselt. Dem Knaben ist vor jedem seiner Triebe, deren Tragweite er nicht kennt, wollüstig bange. Es lockt und stößt ab. Das Mädchen ahnt und fragt, erhält keine Antwort

oder, noch schlimmer, die halbe und hat sehnsüchtig-traurige Gedanken vor dem Einschlafen. Die Schule verschärft die peinvolle Wirrnis des Übergangs. Diese Kinder hören und fühlen alles deutlicher und schärfer und doch verschleiert und traumhaft. An nichts können sie denken, ohne daß Arbeiten dazwischen kommen, stumpfsinnige Arbeiten, die nicht Mittel zum Zweck, sondern Selbstzweck sind. Durch den bleiernen Zwang wird, was sich in Licht und Sonne recken möchte, entweder erstickt oder verstümmelt. Zarte Scham wandelt sich entweder in scheues Grauen oder in freche Zügellosigkeit. Die Mischung des Blutes, der Zufall des Erlebnisses — sie entscheiden schließlich über Sieg oder Niederlage, über Leben und Tod.

Das ist die Stimmung von ‚Frühlings Erwachen'. Eine Stimmung, die in jede Kunstform eingefangen werden konnte. Um sie bühnengerecht zu machen, mußte ein Dichter ein paar solcher Kinder plastisch gestalten und in ein bestimmtes Einzelschicksal verstricken. Das hat Wedekind getan. Auf Moritz Stiefel dringt es von zwei Seiten ein. Er bleibt in der Schule sitzen und fürchtet davon, in kindlicher Hysterie, einen vernichtenden Eindruck auf seine Eltern. Er wird sich, durch eine Abhandlung über die Fortpflanzung, seiner Sinne bewußt, im Innersten aufgerührt und findet, in kindlicher Unerfahrenheit, keinen Ausweg. Das Leben tritt, in Gestalt eines willigen Mädchens, vor ihn hin: er wittert dumpf die Möglichkeit einer Rettung, aber packt sie nicht, sondern wählt den Tod. Sein Freund Melchi Gabor ist von anderm Schlag. Er hat ein frühlingsfrohes Herz, ein helles Lachen und trägt, als Primus, nicht schwer an der Schule. An ihn könnte Wedekind gedacht haben, als er den Vers dichtete: „Glücklich, wer vergnügt und heiter über frische Gräber hopst." Melchi ist, als kundiger Verfasser der Abhandlung über die Fortpflanzung, an Moritzens Tode mitschuldig, und was ihm den Weg zu den Freuden des Diesseits öffnet, die Verführung der Wendla Bergmann, verhilft der Kleinen ins Jenseits. Julia Capulet liebt und stirbt. Es ist die Tragik einer ‚Schuldigen'. Wendla Bergmann stirbt, ohne geliebt zu haben.

Es ist die Tragik einer Schuldlosen. „Ich habe keinen Menschen auf dieser Welt geliebt als nur Dich, Mutter.“ Auch ihr Melchi weiß, daß er sie so wenig geliebt hat wie sie ihn. Ratloser Taumel der halbreifen Triebe war alles. Denn das ist die Besonderheit dieser grausamen Tragödie: daß Kinder, ohne Verschulden ihrer Seele, ohne pathetische Leidenschaften, ohne Herzenskonflikte, einzig durch ihr Da-Sein, ihr Werden, ihre körperliche Entwicklung um Glück und Leben kommen. Ehe sie das tiefe Geheimnis gelichtet haben, auf welche Weise sie in diesen Strudel hineingeraten sind, hat sie der Strudel schon verschlungen.

Das ist die Idee von ‚Frühlings Erwachen‘. Sie müßte am leichtesten gerade dann zu entdecken sein, wenn sie den künstlerischen Körper nicht gewonnen hätte, den man um sie vermißt. Dieses Drama soll gewollt, aber nicht gekonnt, geredet und nicht gestaltet sein. Da ist es immerhin merkwürdig, warum Wedekind nicht auch jene seine besondere Idee so deutlich ausgesprochen hat, daß sie mehr als zwei seiner Kritiker hätten nachsprechen können. Die Mehrzahl hat die pädagogische Bedeutsamkeit der Arbeit ungebührlich in den Vordergrund gerückt. Tatsächlich ist sie heute für uns Nebensache. Gewiß beklagt Wedekind, daß sich auch auf dem Gebiet der Sexualaufklärung Gesetz und Rechte wie eine ewige Krankheit forterben. Wenn er Frau Bergmann vor ihrer Wendla stöhnen läßt: „Ich habe an Dir nicht anders getan, als meine liebe gute Mutter an mir getan hat“, so sagt er damit den Eltern: Gehet hin und tuet nicht desgleichen! Aber er sagt es ganz unauffällig, er predigt es nicht. Er gestaltet, gestaltet so sicher und mühelos, wie er niemals wieder gestaltet hat. Eine Mutter von der Schwachheit der Frau Bergmann wird durch den einen angeführten Satz lebendig. Ein Vater von der Korrektheit des Herrn Gabor braucht eine längere Rede, die aber dramatisch unantastbar begründet ist und den Mann leibhaftig vor uns hinstellt. Aus der Fülle der jugendlichen Gesichte hebt sich auf der weiblichen Seite, außer Wendla, durch die Schärfe ihres Profils jene Ilse hervor, deren Lockruf Moritz Stiefel im entscheidenden Augenblick nicht ganz versteht, und

der Melchi Gabor, da sie ihm als vermummter Herr erscheint, unbedenklicher folgt. Auf der männlichen Seite steht, in gewissem Abstand, neben den beiden ‚Helden' ein Hänschen Rilow, das sich in jeder, aber auch in jeder Hinsicht selbst zu helfen weiß. Er glaubt an kein Pathos, sechzehnjährig, wie er ist. Er kennt das. Die Zukunft denkt er sich als Milchsatte mit Zucker und Zimt. Der eine wirft sie um und heult, der andre rührt alles durcheinander und schwitzt. Warum nicht abschöpfen? Schöpfen wir ab! So wenig unwahrscheinlich der Ausdruck und die Ausdrücke sind, die dieses köstlich naive Strebertum für seine Sehnsucht findet, so wenig vermag ich an der Form zu zweifeln, in die Melchi und Moritz ihre Hochgespräche kleiden, oder gar an dem Inhalt dieser Gespräche. Diejenigen Kritiker, die heftig beschworen, in ihrer Jugend anders gedacht und anders gesprochen zu haben, durften ihren Eifer sparen: wer auch nur eine ihrer Kritiken gelesen hat, glaubts ihnen ohne Schwur. Melchi und Moritz sind ja Ausnahmeschüler. Melchi ist der erste, Moritz der letzte in der Klasse; beide sind also etwa gleichbegabt. Worüber sie sprechen, ist genau das, was den selbständigen Köpfen ihres Alters zum Problem wird. Wie sie sprechen, macht so sehr die Musik dieses Werkes aus, daß ich kein Wort anders wünschte. Himmelhoch jauchzend, zu Tode betrübt. Es ist der Ton unsrer Sturm-und-Drang-Dramatiker und ihrer britischen Vorbilder, Christopher Marlowes und des jungen Shakespeare. Es ist ihr Ton, und es ist ihre Technik. Ein Chaos von schnellen Szenen, die scheinbar auseinanderflattern und doch mit zielsicherer Schlagkraft vorwärts drängen. Bis zum Schluß des zweiten Akts keine, die nicht dem Ganzen diente, nicht der Katastrophe zutriebe. Wer die Vielheit und Knappheit dieser Szenen rügt, hätte vermutlich auch den jungen Goethe hart angelassen: „Trüber Tag. Feld" wäre ihm als Unding, die folgende Szene von sechs Zeilen als Verbrechen erschienen. Der innere Zusammenhang entscheidet, und der ist hier lückenlos gewahrt. Nicht genug: es gibt gar keine Technik, die der Darstellung jener Zeit des Vibrierens und Träumens, des Aufschreckens und Er-

zitterns, des Knospens und Aufspringens besser taugte als diese. Ein allgemeingültiges tragisches Weltbild hat seinen spezifischen dramatischen Ausdruck gefunden.

Das ist die Größe von ‚Frühlings Erwachen'. Daneben werden die Schwächen gering. Lästig bleiben sie trotzdem. Auf der Bühne traten sie so klar hervor, daß sie für die Aufführung noch jetzt beseitigt werden sollten. Diese Aufführung wurde fast ohne ein Zeichen des Beifalls hingenommen. Ich kann mich täuschen, aber ich hatte das deutliche Gefühl, daß man den Beifall während der ersten beiden Akte aus Ergriffenheit, während des letzten Aktes aus Gleichgültigkeit zurückhielt. Hier nämlich wird unser Interesse durch ein Übermaß von Motivierung abgestumpft, unser Stilgefühl durch einen Mangel an Stilgefühl verletzt. Was die ersten beiden Akte vornehmlich zusammenhält, ist ihre Lyrik. Sie legt mindern Wert auf einen wirklichkeitsgetreuen als auf einen stimmungsvollen Eindruck. Wendla betritt im Morgensonnenglanz nachtwandelnd ihren Garten. Sie spricht dazu Worte, die ihr auch im somnambulen Zustand schwerlich kommen werden. Die Worte versinken, das Bild bleibt — wundersam. Das ist ein Fall für mehrere. Für den Stil aller dieser Szenen heißt es: Andeutung ist besser denn Ausführung. Nach zwei Akten aber vertraut Wedekind der Kraft seiner andeutenden Charakteristik und der Bereitwilligkeit unsrer ausführenden Phantasie nicht länger. Gegen die Welt der vertrockneten Säfte hat sich die Welt der gärenden Säfte erhoben. Im ersten Akt gehen an den lärmenden Knaben zwei Professoren vorüber. Sie sprechen zwei Sätze, und ein Abgrund tut sich auf. Wir wissen Bescheid. Im dritten Akt muß nun zum Überfluß eine ganze Lehrerkonferenz auf die Bühne. Gleichgültig, ob die verschiedenen Typen naturwahr oder fratzenhaft wirken sollen. Schlimm ist, daß alle mit der gleichen Liebe oder dem gleichen Haß ausgeführt sind und mit der gleichen Umständlichkeit alle ihre Lächerlichkeiten an den Mann bringen dürfen; noch schlimmer ist, daß dieses Spiel in demselben Tempo mit denselben Typen und derselben Witzlosigkeit auch am Grabe Moritz Stiefels fortgesetzt

wird. Hier schlug die günstige Stimmung um: ohne daß ein Laut des Mißfallens vernehmbar wurde, war es zu spüren. Mit demselben künstlerischen Recht hätte die Szene auf dem Heuboden weitergeführt, hätte die Mutter Schmidten ihre Abortivmittel auf offener Bühne zur Anwendung bringen können. Jene beiden Szenen müssen fallen, müssen durch eine von den Andeutungen ersetzt werden, in denen sich Wedekind gerade durch dieses Drama als Meister erwiesen hat. Sie können im Buch, aber sie müssen auf der Bühne wegfallen: nicht einmal so sehr um ihrer eigenen Stil- und Trostlosigkeit willen, sondern weil sie die grandiose Schlußszene mit sich reißen. Ein fahlgespenstiges Nachtstück, das wie aus Dantes Inferno aufsteigt — wenn es nicht eben aus ‚Frühlings Erwachen' organisch und bezwingend aufstiege. Wir glauben, daß Moritz Stiefel aus dem Grabe spricht. Er ist so lebendig gewesen, daß ihm der Tod nichts anhaben kann. Wir glauben, daß er Melchi Gabor ohne Kopf erscheint, weil er ihm eindringlich genug das Märchen von der Königin ohne Kopf erzählt hat. Wir glauben an den vermummten Herrn wie an den Dichter dieser Tragödie selbst, der immer, wenn er mit Tränen in der Stimme poetische Selbsteinschätzungen gibt, zugleich auch beweist, daß er sich als Dichter zu hoch einschätzt, aber der einmal doch ein ganzer Dichter war und es darum eines Tages wieder werden kann.

* * *

Unsre Zensur, die meist geschmäht, manchmal über Gebühr geschmäht wird, hat diesmal zwiefach künstlerisch gehandelt, negativ und positiv: indem sie dieses Drama nicht verbot, und indem sie drei Szenen herausstrich, die sonst hoffentlich Reinhardt selber gestrichen hätte. In Wedekind steckt, neben allem andern, ein Pedant. Der Pedant in ihm hat den Vollständigkeitstrieb, wie nur ein eingeschworener Naturalist. Es genügt ihm nicht, die Blüten des Frühlings zu malen, wo doch der Frühling auch Unkraut hervortreibt. Er zeigt also, wie schon in den Kindern auch die Abarten der Geschlechtsliebe keimen und wuchern:

Sadismus und Masochismus; Masturbation; Päderastie. Er zeigt es delikat und künstlerisch; aber die drei Szenen könnten immerhin empfindlichste Gemüter doch verstören. Darum war es gut, daß sie wegblieben. Wären nur auch die beiden Szenen (im Konferenzzimmer und am Grabe) weggeblieben, in denen der dichterische Wille entweder zu realistischer Gestaltung gehaßter Menschen oder zu karikaturistischer Verzerrung verachteter Kreaturen nicht klar und nicht schöpferisch wird. Wäre wenigstens die zweite weggeblieben, die wiederholt, also abstumpft, statt zu verschärfen. Gab man sie dennoch, so mußte wenigstens ein Stil gefunden werden, der sie erträglich machte. Das ist leider versäumt worden. Dabei hat man im eigenen Hause bereits eine Tradition für solche Szenen. Man hätte sich erinnern sollen, mit welchen Mitteln der Anordnung, der Verkürzung, der Beschleunigung Richard Vallentin ‚So ist das Leben' in den skurrilen Szenen zu zündender Wirkung gebracht hat. Hier aber hatte jeder kleine Episodist viel zu viel Zeit, seine sämtlichen Nuancen auszubreiten und zu illuminieren. Sie alle sollten sich an der Bescheidenheit des Herrn Tiedtke ein Beispiel nehmen, der als ein Medizinalrat den Wedekind-Stil wie von ungefähr traf, als der einzige. Glücklicherweise ist nicht die satirische Posse des Alters das Zentrum der Dichtung, sondern die lyrische Tragödie der Jugend. Ihr blieb man wenig schuldig. Für ihre dramatische Schwungkraft sorgte das Tempo, das in jeder Szene eingehalten wurde und in der Folge der Szenen, dank der Drehbühne, eingehalten werden konnte. Ihre Poesie ging einmal von den Walserschen Bildern aus, auf denen der sonnigste Frühling lag, vor allem aber von dem Talent und der Jugend einer Anzahl verschiedenartiger Schauspieler, von denen die einen das Talent, andre die Jugend und die dritten beides hatten. So entbehrlich für das Drama die Professoren in dieser Häufung und in dieser Bösartigkeit sind, so unentbehrlich sind die paar Eltern in ihrer schädlichen Kurzsichtigkeit und Korrektheit. Da war es erfreulich, daß wenigstens ein Vater, von Herrn Steinrück, und eine Mutter, von Fräulein Kurz, zum

Greifen lebendig gemacht wurden. Zwischen Eltern und Kinder tritt das lockende Leben, das erste Mal tänzelnd in einer virtuosen Mädchengestalt der Eysoldt, das zweite Mal vermummt in der unheimlichen Männergestalt Frank Wedekinds, der ganz den Ton, aber gar nicht den Wortlaut seiner Rolle hatte. Melchi Gabor ergibt sich dem Leben, Moritz Stiefel hält ihm stand und wählt den Tod. Dieser Unterschied durfte nicht verwischt werden und wurde verwischt. Herrn von Jacobis Melchi war zwar jung, aber seinem Naturell nach durchaus fähig, gleichfalls das Los seines Freundes Moritz zu erleiden, das Grab mit seiner Freundin Wendla zu teilen. Diese beiden, Moritz und Wendla, waren und sind die schauspielerische Schönheit der Vorstellung. Das brauchte lediglich artistisch gemeint zu sein und könnte seinen hohen Wert haben. Man genießt denn auch dankbar die unendliche Feinheit, mit der Fräulein Camilla Eibenschütz jedem Wort und jeder Situation, sei sie heiter, sei sie ernst, zu ihrem Recht hilft; den verschwenderischen Reichtum von Charakterzügen und Stimmmodulationen, die Alexander Moissi für seinen Moritz zu Gebote stehen. Was aber über alle Kunst, liegt in dem menschlichen Wesen der beiden beschlossen: in ihrem Blick, in ihrem Gang, in diesen scheuen, herben, keuschen, sehnsüchtigen Bewegungen schicksalgezeichneter Menschenkinder. Wendla nachtwandelnd im Garten und krank im Bett, Moritz kurz vor dem Tode und in seinem Grab — in dieser Darstellung bedürfte es eigentlich nur dieser vier Szenen, um die Tragik von ‚Frühlings Erwachen' völlig zu erschöpfen.

Hauptmann: Das Friedensfest

Pax vobiscum tönt es am Schluß zweier Dramen, hörbar bei Ibsen, unhörbar bei Hauptmann, erschütternd hier wie dort. Arnold Rubek und Irene steigen Hand in Hand über ein Schneefeld und verschwinden in den Wolken; sie gehen am Leben vorbei in den Tod. Wilhelm Scholz und Ida Buchner schreiten Hand in Hand, aufrecht und gefaßt, am Tode vorbei ins Leben. Mit Lynkeus, dem Türmer, könnte Ibsen sagen: Ich blick in die Ferne; könnte Hauptmann sagen: Ich seh in der Näh . . . Aber es hätte, für diesen einen Fall, auch umgekehrt Geltung. Henrik Ibsen sieht das Ende nah und macht einen Punkt. Gerhart Hauptmann steht am Anfang, hoffnungsreich, aber zweifelnd, und macht ein Fragezeichen. Dort eine erhabene Marche funèbre, die ein Lebenswerk zusammenfaßt, deutet und ausleitet. Hier eine wilde Pathétique voller Dissonanzen, voller Anklänge, und die doch ein eigenes Weltgefühl in neuen Tönen machtvoll ankündigt.

‚Das Friedensfest' hat Reinhardt jetzt nachgedichtet. Auch darin scheint dieser Dreißigjährige den fünfzigjährigen Brahm zu beerben, daß er in der Schumannstraße die Ensemblekunst wieder aufbaut, die Brahm dort geschaffen hat. aber für sein Teil seit dem Umzug ans Friedrich-Karl-Ufer mehr notgedrungen als absichtlich einer Persönlichkeitskunst hintansetzt. Reinhardts ‚Gespenster' kommen bereits der Brahmschen ‚Wildente' gleich, und Reinhardts ‚Friedensfest' erreicht als Ganzes die ‚Mütter' von 1895, den ‚Fuhrmann Henschel' von 1898 und die ‚Hoffnung auf Segen' von 1901, die drei Gipfelpunkte des Brahmschen Bühnennaturalismus. Das Brahmsche ‚Friedensfest' selbst von 1899 läßt der Reinhardt von 1907 weit hinter sich zurück. Alles, was Reinhardts Ensemble dem Ensemble des frühern Brahm noch immer unterlegen, und was es ihm heute schon überlegen macht, kommt dem ‚Friedensfest' zustatten. Reinhardt hat wenig Persönlichkeiten, die stark und reif zugleich sind, und er hat eine bezwingende junge Weiblichkeit. Bei Brahm war

es (und ist es noch heute) umgekehrt. Aber reife und starke Persönlichkeiten sind für den Eindruck des ‚Friedensfestes' ein Hindernis, und eine bezwingende junge Weiblichkeit ist für diesen Eindruck unentbehrlich. Denn was zeigt, was ist das ‚Friedensfest'? Es ist eine Familientragödie; wirklich eine Tragödie, deren Tragik nicht aus Geldmangel oder einer Intrige erwächst, sondern mit der unseligen Blutmischung der Familienmitglieder unerbittlich gesetzt ist. Sie zeigt Menschen eines Blutes, die so beschaffen sind, daß sie sich küssen möchten und beißen müssen; deren Schamhaftigkeit nicht verträgt, bei einer Empfindung betroffen zu werden; die den andern Wunden schlagen und sie am eigenen Leib, im eigenen Blut dreimal so schmerzlich fühlen; Menschen, verwildert und überfeinert zugleich, brutal und zärtlichkeitsbedürftig; Menschen einer Übergangszeit und als solche allgemeingültig, als solche unreif durch und durch. Die Tragödie dieser Menschen wird dramatisch vorwärtsbewegt dadurch, daß sie blindwütig gegen einander toben. Sie wird dramatisch beendet dadurch, daß das Familienhaupt stirbt, und daß von dem rettungswürdigsten Familienmitglied ein Engel der Liebe, ein Bote des Friedens Besitz ergreift: Ida Buchner, eine andre Irene. Weh dir, daß du ein Enkel bist! und: Ewigen Liebens Offenbarung, die zur Seligkeit entfaltet — das ist, das zeigt das ‚Friedensfest'.

Für die Glaubhaftigkeit dieser Familientragödie auf der Bühne ist Bedingung: daß die Scholzens wirklich eines Blutes scheinen; daß die Mutter von einer Unbildung des Geistes und des Herzens ist, die das Unglück der Ehe und die traurige Jugend der Kinder verschuldet haben kann; daß die drei Kinder so alt sind, wie der Dichter sie haben will und haben muß, nämlich unter Dreißig; daß sich, zuguterletzt, die Macht der Liebe hinreißend offenbart. Von alledem war bei Brahm nichts erfüllt. Was an seiner Vorstellung unvergeßlich ist, sind großartige Einzelleistungen, nicht die Verkörperung des Hauptmannschen ‚Friedensfestes'. Von den fünf Scholzens überboten sich vier an schauspielerischer Bravour und menschlicher Tiefe; aber

sie hatten wenig miteinander gemein. Die alte Scholzen gab Louise von Poellnitz, deren innere Vornehmheit sich, für die Mutter Wolffen etwa, in Geistesgegenwart, Unternehmungslust, Lebenstüchtigkeit auf einer niedrigern Stufe umsetzen, aber niemals ganz ins Nichts auflösen konnte; in ihrem Hause hätte sich keine dieser fürchterlichen Familienszenen abspielen dürfen. Von den Kindern war Robert nicht achtundzwanzig, sondern ein überlegener Mann von fünfunddreißig ausgiebigen Jahren, den man sich durch die Nachwehen sexueller Jugendsünden in seinem Wesen und Benehmen bestimmt beim besten Willen nicht vorzustellen vermochte. Die Buchners waren nur dann Mutter und Tochter, wenn Hedda Gabler irgend wann einmal einen Blumenthalschen Backfisch zur Welt gebracht hat. Ich sehe Rittners Wilhelm in jeder Bewegung vor mir; aber Hauptmanns ‚Friedensfest' habe ich erst in den Kammerspielen des Reinhardtschen Deutschen Theaters gesehen.

Über diese Vorstellung ist nichts gesagt, wenn man jede einzelne schauspielerische Leistung vollendet nennt. Wären nicht alle vollendet, es würde die Gesamtwirkung schwerlich beeinträchtigen. Immerhin ist es erfreulich, daß kaum etwas zu wünschen bleibt. Am ehesten noch bei Reinhardt selbst. Er ist in der Brahmschen Aufführung sicherlich größer gewesen. Aber man müßte wahrscheinlich ein Gott oder doch ein Krösus dieser Kunst sein, um eine Gemeinschaft ihrer Angehörigen mit seinem Herzblut zu tränken und sich gleichzeitig ein volles, von der Empfindung für eine Gestalt ganz volles Herz zu bewahren. Der Schade ist gering, denn die Erklärung für das Schicksal des Hauses Scholz ist die Herrin dieses Hauses, und Frau Wangel erklärt alles. Wie sie sich schmoddrig trägt, ihr Haar nicht pflegt, sich schußrig bewegt und winslich quäkt, das ist in allen Einzelheiten nur eine Befolgung der Regievorschriften, ergibt aber im ganzen einen erschreckend lebendigen Menschen, den ihr an seinen Früchten erkennen sollt und könnt. Da ist die älteste Frucht: Auguste. Wie haben es vor siebzehn Jahren die Banausen begrinst, daß Hauptmann sich die Freiheit nahm,

dieſer Geſtalt vorzuſchreiben: ſie müſſe gleichſam eine Atmoſphäre von Unzufriedenheit, Mißbehagen und Troſtloſigkeit um ſich verbreiten. Welche Schauſpielerin vermöge das! Fräulein Durieux gelingt es mühelos durch Tracht, Schopf, Kneifer, Gang und Gelächter. Das ewige Weh und Ach dieſer Hyſteriſchen iſt aus einem Punkte zu kurrieren. Wäre ihr Bruder Robert ein Weib, er wäre nicht weniger unausſtehlich. Wie er iſt, und wie ihn Herr Biensfeldt über jede Erwartung getreu darſtellt, ähnelt er zur Hälfte Auguſten, in ſeinem mokanten Ton und ſeinen perfiden Anwandlungen, zur andern Hälfte dem jüngern Bruder Wilhelm, in ſeiner Empfindſamkeit, ſeiner Sehnſucht nach einem bischen Sonne. In dieſem Wilhelm gibt Herr Kayßler das Beſte, was er bisher gegeben hat. Bei andern tragiſchen Gelegenheiten ſchadet ihm die menſchlich wundervolle Eigenſchaft, ſich auf der Höhe des Affekts ſcheu und ſchamhaft in ſich ſelber zu verkriechen, ſtatt ſich die Kleider vom Leibe und die Bruſt aufzureißen. Hier macht dieſe Eigenſchaft das Weſen der Geſtalt aus. Buchners ſind von anderm Schlag. Sie ſtrömen über von Liebe, Güte und Zuverſicht. Als die Mutter iſt Frau Eliſe Sauer, wie ſie ſein ſoll. Als die Tochter iſt Fräulein Elſe Heims mehr, als man ſich je von ihr, aber auch von der Figur hätte träumen laſſen. Ein demutsgroßer, in ſeiner Hingegebenheit ſtarker und ſieghafter Menſch iſt ſtrahlend von innerer Schönheit und ergreifend innig nachgeſchaffen worden. Wie dieſe Ida mit bittend, betend gefalteten Händen dem kämpfenden und leidenden Geliebten unentmutigt beiſteht, wie ſie ihm an die Bruſt fliegt, ihn küßt, ihm die Sorge von der Stirn ſtreicht: über alledem liegt ein Zauber von Reinheit und Urſprünglichkeit, der freilich von bannender und erlöſender Kraft ſein muß.

Über dieſe und die andern Geſtaltungen kann mehr, braucht aber nicht mehr geſagt zu werden. Denn nicht ſie ſelbſt machen den Hauptwert der Vorſtellung aus, ſondern die Luft, die um ſie und zwiſchen ihnen weht, die innere Beziehung, die zwiſchen ihnen . . . nicht hergeſtellt iſt — das könnte klingen, als merke

man die Arbeit — nein, die von Hause aus zwischen ihnen besteht, die sie krank gemacht hat, und die sie zugrunde richtet, wenn nicht Hilfe von außen, von oben kommt. Nichts leichter, als die erste Bühnenanweisung des Dichters auszuführen: „Soweit möglich, muß in den Masken eine Familienähnlichkeit zum Ausdruck kommen"; als die verschiedenen Familienmitglieder so zu kleiden, daß die Kleider die Leute machen oder verraten; als diese Leute in eine öde winterliche Riesenhalle zu setzen, wo ein Ton von einem zum andern allerdings erfrieren kann. Das träfen viele Regisseure. Die Einzigkeit dieser Vorstellung ist, daß, wie durch ein Wunder, die Scholzens wahr und wahrhaftig eines Blutes sind. Die beiden Buchnerfrauen sind es auch; aber das sind nur zwei, und die Wesensähnlichkeit der beiden sanften und herzlichen Schauspielerinnen, die gleiche Farbe, vielleicht selbst der gleiche Schnitt ihrer Kleider tun ein übriges. Die Scholzens sind fünf an der Zahl, sind hohe Zwanziger, Vierziger und Sechziger, sind verschiedenen Geschlechts, werden von grundverschiedenen Schauspielernaturen und Temperamenten dargestellt und sind doch so verwandt, daß die Tragödie dieser Verwandtschaft zu ihrer ganzen herzbeklemmenden und erschütternden Wirkung kommt. Wahrscheinlich ist das ‚Friedensfest', nachdem alles von ihm abgefallen ist, was ihm von Zeittheorien angehaftet hat, überhaupt Hauptmanns folgerichtigstes und unentrinnbarstes Drama. Eins ist gewiß: in dieser Aufführung überwältigt es so wie nie zuvor; wie von je nur wenige Werke von Hauptmann überwältigt haben. Es wäre ihm und unserm armen Theater zu wünschen, daß auch an andern seiner Dramen ähnliche Rettungen versucht würden.

Shakespeare: Romeo und Julia

Alles wiederholt sich nur im Leben. Reinhardts Aufführung von ‚Romeo und Julia' scheint in vielen Punkten der Aufführung zu ähneln, die Ludwig Tieck, der größte deutsche Theaterkritiker des neunzehnten Jahrhunderts, im Jahre 1824 auf der dresdner Hofbühne gesehen und in einem langen und inhaltreichen Brief an Raumer beschrieben hat.

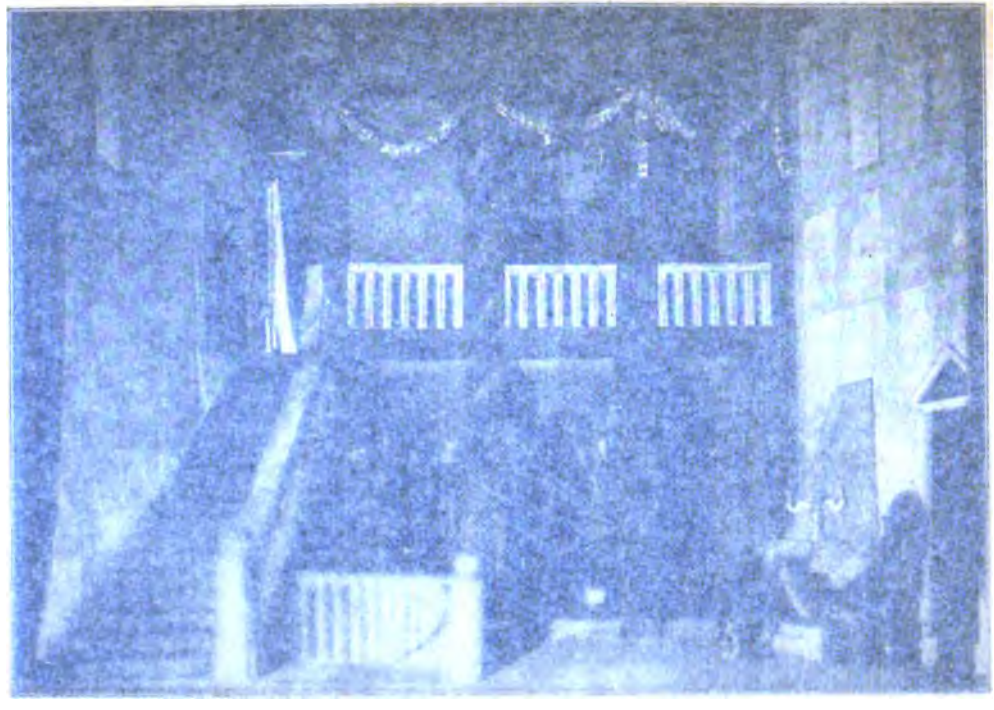
„Man hat den gewagten Versuch gemacht, so viel als möglich vom Original beizubehalten." Auch Reinhardt hat diesen Versuch gemacht. Einmal die Probe vom Gegenteil. Der häufig zuviel streicht, hat diesmal fast gar nichts gestrichen. Es fragt sich, ob damit die ungeheure Abgespanntheit, mit der man seine Vorstellung verläßt, im Kausalzusammenhang steht, oder ob das Liebespaar nur mehr Größe, mehr Glut und mehr Glanz zu haben brauchte, um alle diese Szenen und Szenchen erträglich zu machen. Mir scheint, das Liebespaar ist schuld. Wäre es, wie es sein müßte, so wären diese Szenen und Szenchen geradezu notwendig, um uns nach und vor den tragischen Erlebnissen immer wieder zu uns selbst kommen zu lassen. Hier, wo die volle Gewalt menschlichen Schmerzes ausbleibt, wird der Wert solcher Vollständigkeit zweifelhaft. Darum vermißt auch niemand die einzige bekanntere Szene, die, bei Reinhardt wie bei Tieck, weggefallen ist: das Auftreten Peters mit den Musikanten, die, nach Julias Scheinselbstmord und dem Lamento ihrer Angehörigen, die Gemüter beruhigen sollen. Von diesem Lamento selbst wird kein Jota geschenkt. Der Phantasie bleibt nichts übrig. Das ist ja überhaupt die Gefahr für einen Regisseur, der so hartnäckig und erfolgreich in eine Dichtung dringt, wie Reinhardt, und sie so klar legt, wie er. Tieck mag es wieder sagen: „Alle mechanische Anordnung entwickelte sich deutlich, alle Figuren bewegten sich verständig und abgemessen durcheinander, keiner verdrängte oder verdunkelte den andern, nichts blieb unbedeutend oder im Schatten." Damit ist deutlich genug ausgesprochen, wovor Reinhardt sich zu hüten hat. Denn es

kann kein Lob für eine Aufführung von zwanzig Personen sein, wenn keine die andre verdrängt oder verdunkelt. Daß es so ist, bezeugt vernehmlicher die allgemeine Menschenliebe eines Regisseurs als seine Distanz zum Kunstwerk. Entweder — oder. Hier sind achtzehn Menschen, von denen zwei sich leuchtend abheben. Tun sie das nicht vermöge ihrer eigenen Leuchtkraft, so sollte man nicht noch ausdrücklich trachten, die andern achtzehn ins hellste Licht zu rücken und in diesem Licht auf die Höhe ihrer Leistungsfähigkeit zu treiben. Das ist die Schiefheit dieser Aufführung: daß im Verona der Montecchi und Capuletti der Zauber der Stadt und das alltägliche wie das festtägliche Leben der feindlichen Geschlechter, ihrer Sippschaft und ihrer Dienerschaft stärker fesselt als das Glück und das Unglück Julias und ihres Romeos.

Das Beiwerk, wichtiges wie unwichtiges, ist großenteils wundervoll, ohne an sich überladen zu sein. „Mir ist gewiß das Schauspiel bekannt, wie irgend wem, aber durch die Aufführung selbst hat mein Auge doch noch manches entdeckt, meinem Sinn ist manches in frischerer Kraft aufgegangen, was ich zum Teil übersehen, zum Teil nicht so lebendig gefühlt hatte." Zwei farbig belebte Straßen des händelreichen Veronas öffnen den Blick in Tiefen und auf Gärten, von denen einer Capulets Garten ist. So schön war dieser Garten nie. Hierher mag oft und gern die allzu turbulent behauste Julia ihr junges Seelchen retten. Drinnen geht es unablässig treppauf und treppab — vom Untergeschoß ins Erdgeschoß und noch eine Anzahl Stufen höher; von rechts nach links; von hinten nach vorn. Es entsteht das lebensvolle Bild eines italischen Adelshauses von Reichtum und üppigster Gastfreundschaft. Der Vater weiß sich was. Herr Schildkraut träfe ihn, in seiner Mischung von Jähzorn und Gutmütigkeit, noch überzeugender, wenn er seines Dichters Worte behielte und seiner Mutter Sprache vergäße. Sein Neffe Tybalt hat nur die jache Wut von ihm geerbt. Herr von Winterstein sieht, mit seiner wilden schwarzen Mähne, zum mindesten verheißend aus. Er ficht und

tötet und fällt selbst in einem Auftritt, in dem hier die ganze erschreckende Roheit der Zeit hochsteigt und überschäumt. Das Hauptverdienst an der Wucht und der Kulturglaubhaftigkeit dieses Kampfes hat Paul Wegeners Mercutio, dem vorher die Ader für die Phantastik der Fee Mab gefehlt hatte, der aber keine Mannestugend, nicht das Maul und nicht den Mut, schuldig bleibt. Es gehört zu den Vorzügen der Reinhardtschen Inszenierung, daß diese Katastrophe vom Anfang des dritten Aktes an den Schluß des zweiten gesetzt ist und so den entscheidenden Einschnitt in das Schicksal der Liebenden stärker vertieft. Des guten Lorenzo prophetisches Gemüt hat die trübe Wendung ja geahnt, als er die beiden trauen soll: So stürm'sche Freude nimmt ein stürmisch Ende. Zunächst aber ist die Freude stürmisch und ihr Anblick köstlich. Sechsunddreißig schnelle Zeilen hat diese Szene. Sie ist aus Lorenzos Zelle in seinen sonnigen Garten verlegt und jagt wie ein Wirbelwind vorüber, ohne daß eine Silbe, ein Blick, eine Regung verloren ginge. Lorenzo steht warnend und ermahnend mitten inne. „Bruder Lorenzo ist wohl nächst den beiden Hauptfiguren die schwerste Aufgabe des Stückes." Vor diese Aufgabe war hier der beste Künstler gestellt. Das allzu menschliche Kräutermönchlein ist bei Hans Pagay gar kein Mönch, sondern nichts als ein Mensch. Sein grader Gegenpol ist Frau Wangel, der in komischen Rollen alles Menschliche fremd und fremder wird. „Die Amme ist wegen der Leichtigkeit zu loben, daß sie nicht scharf akzentuierte, wodurch diese Rolle leicht unangenehm und anstößig werden könnte." Damit hat es Tieck also besser gehabt als wir. Frau Wangel hat zu wenig ursprüngliche Komik und sucht es darum durch die Maske, im umfassenden Sinne des Wortes, zu zwingen. Dieses mehr dumm als schändlich kupplerische Weib ist wirklich die verkörperte Gemeinheit. Frau Wangel erläßt uns nichts. Sie akzentuiert so scharf, daß die Rolle mehr als unangenehm, daß sie eine Nervenfolter wird. Sie steht beherrschend im Mittelpunkt, die Amme im Mittelpunkt von ‚Romeo und Julia'.

„Ich sprach von zu eigensinnigen Forderungen mancher



[illegible] selbst in einem Auftritt, in dem hier die ganze [illegible] der Zeit hochsteigt und überschäumt. Das [illegible] an der Wucht und der Kulturglaubhaftigkeit [illegible] hat Paul Wegeners Mercutio, dem vorher die [illegible] für die Phantastik der Fee Mab gefehlt hatte, der aber [illegible], nicht das Maul und nicht den Mut, schuldig [illegible]. Es gehört zu den Vorzügen der Reinhardtschen Inszenierung, daß diese Katastrophe vom Anfang des dritten Aktes an den Schluß des zweiten gesetzt ist und so den entscheidenden Einschnitt in das [illegible] der Liebenden stärker vertieft. Des guten Lorenzo [illegible] Gemüt hat die trübe Wendung ja geahnt, als er die beiden trauen soll: So stürm'sche Freude nimmt ein stürmisch Ende. Zunächst aber ist die Freude stürmisch und ihr Anblick [illegible]. Sechsunddreißig schnelle Zeilen hat diese Szene. Sie ist aus Lorenzos Zelle in seinen sonnigen Garten verlegt und jagt wie ein Wirbelwind vorüber, ohne daß eine Sylbe, ein Blick, eine Regung verloren ginge. Lorenzo steht warnend und ermahnend mitten inne. „Bruder Lorenzo ist wohl nächst den beiden Hauptfiguren die schwerste Aufgabe des Stückes." Vor diese Aufgabe war hier der beste Künstler gestellt. Das allzu menschliche Kräutermönchlein ist bei Hans Pagay gar kein [illegible], sondern nichts als ein Mensch. Sein grader Gegenpol ist Frau Wangel, der in komischen Rollen alles Menschliche fremd und [illegible] wird. „Die Amme ist wegen der Leichtigkeit zu loben, daß sie nicht scharf akzentuierte, wodurch diese Rolle leicht unangenehm und anstößig werden könnte." Damit hat es [illegible] besser gehabt als wir. Frau Wangel hat zu wenig ursprüngliche Komik und sucht es darum durch die Maske, im umfassenden Sinne des Wortes, zu zwingen. Dieses mehr dumm als schändlich kupplerische Weib ist wirklich die verkörperte Gemeinheit. Frau Wangel erläßt uns nichts. [illegible] akzentuiert so scharf, daß die Rolle mehr als unangenehm, [illegible] eine Nervenfolter wird. Sie steht beherrschend im Mittelpunkt, die Amme im Mittelpunkt von ‚Romeo und Julia'.

‚Ich sprach von zu eigensinnigen Forderungen mancher

Karl Walser: Romeo und Julia **In Capultes Haus**

Zuschauer. Es gibt solche, die man lieber ungereimte nennen sollte; zum Beispiel die, welche jetzt durch ganz Deutschland ertönt, daß eine Schauspielerin, welche junge Rollen spielt, auch selbst jung, wenn irgend möglich nicht älter, als es das Stück besagt, sein müsse. So möchte man also immer die Kinder, sowie sie entwöhnt werden, zu Liebhaberinnen bilden, damit in aller Kraft und notwendiger langer Übung eine vierzehnjährige Julia uns bezauberte." Fräulein Camilla Eibenschütz, Wedekinds holdselig herbe Wendla, ist gewiß die jüngste Julia, die wir noch gesehen haben; aber sie hat uns nicht bezaubert. „Ei, Du bleichsüchtig Ding!" schreit Vater Capulet im Zorn sein Mädchen an. Diese Julia würde er auch zärtlich so nennen. Sie ist blaßblaublond. Das ist kein Hindernis, so lange sie Kind, so lange sie Mädchen ist. Ihre Liebe erwacht so echt und innig, daß man der Italienerin nicht nachfragt. Aber für den zweiten Teil muß man wohl entweder reifer oder südländischer sein. Hier kommt Fräulein Eibenschütz nicht mehr mit ihrem Gefühl oder nur noch nicht mit dem künstlerischen Ausdruck ihres Gefühls mit. Da soll und muß die Regie helfen. Ich sehe und höre Reinhardt in jedem Augenblick. Wie Julia entsetzt umfährt und an eine Wand sinkt, wie sie versteinert und wie sie verzweifelt ins Leere starrt, wie sie sich aufs Ruhebett streckt und keine Ruhe findet, wie sie hinfällt und wie sie wehschreit: das alles erfolgt wie auf ein heimliches Kommando und hat deshalb nicht die Kraft, zu erschüttern und hinzureißen.

„Romeos Gemüt ist viel finsterer als das der Julia." Herr Moissi würde neben jeder Julia finster wirken; neben Fräulein Eibenschütz tut er es erst recht. Er ist viel selbständiger als seine Partnerin und interessiert darum länger und tiefer. Ein unbändig ungebärdiger, äußerlich blutig junger, inwendig frühgereifter Knabe, der mehr zum Leiden als zum Lieben geboren ist. Seine Schwermut um Rosalinde geht vorüber und steckt doch beinah an. Seine Liebe zu Julia dauert übers Grab und zündet dennoch nicht. Es ist menschlich verständlich, daß die Schauspieler sich jeden Vergleich verbitten, der zu ihren Ungunsten

ausfällt. Aber da Kritiken nur ausnahmsweise geschrieben werden, um den Theaterleuten Freude oder Schmerz zu bereiten, wird man sich dieses kritischen Kunstmittels nicht entschlagen, wo es künstlerische Wirkungen erklären kann. Warum wehte es schon nach den ersten Szenen des glücklichen Liebhabers Romeo kühl zu Herrn Moissi herauf und machte ihm die Arbeit noch saurer? Weil im ganzen Hause keiner war, der nicht den Namen Kainz auf den Lippen hatte. Als Romeo ein Kind und ein Jüngling, ein Herz und ein Held, ein Prinz und ein Stück Renaissance. Was willst du armer Teufel geben! schien zu Herrn Moissi mancher, fast jeder zu sagen, der nicht genauer hinsah. Das ist freilich kein Amoroso der blendenden Gaben, der glitzernden Rede und der geschmeidig anmutreichen Glieder. Dieser Romeo schleicht mit eingeknickten Beinen umher, hebt zaghaft die Arme, dreht, wie schüchtern bittend, in halber Höhe die Hände um und spricht aus melancholisch wehem Mund dazu. Wenn über diesen Romeo, nach dem Unglück, das Glück der Liebe kommt, verändert es ihm das Tempo der Gelenke und der Zunge, aber es verändert ihm nicht das Klima der Seele. Er springt, er schleudert sich, er klimmt und klettert, er jauchzt und schwört und tut nach Kräften alles, was sich in derlei Angelegenheiten tun läßt. Innerlich bleibt er Orest. Ein unerlöster Mensch. Wie von Erinnyen umweht bei der verhängnisvollen Tötung Tybalts. Ganz hingegeben seinem Freund Lorenzo, der ihn vielleicht erretten kann. Lautlos zerschmettert bei der Kunde von Julias Ende. Schlicht gefaßt zu sterben beim Zweikampf mit Graf Paris. In den zwei Schlußbildern ist um diesen Romeo ein Hauch von Hoheit, der ihm bis dahin ferngeblieben ist.

Die Erinnerung an Moissis Romeo wird sich an diesen Schluß und ein paar andre Szenen heften, in denen Julia nicht wichtig oder gar nicht war. Darin spiegelt sich allerdings die ganze Fragwürdigkeit dieser mit solcher Mühe vorbereiteten Vorstellung, aus der man schließlich auch den Romeo herausbrechen könnte, ohne ihr wesentlichen Schaden zuzufügen. Der Weg war falsch. Wenn man ‚Romeo und Julia' geben will, komponiert man

nicht in ein wunderschönes Bild der Stadt Verona einen Romeo und eine Julia hinein, sondern wartet, bis man einen Schauspieler und eine Schauspielerin hat, die, jeder für sich und in Beziehung zueinander, für dieses Paar wie auserlesen sind; und wenn man sie nicht findet (nicht eine deutsche Bühne hat sie heute), dann soll man die Tragödie gar nicht geben. Tut man es trotzdem, so wird man nicht den Eindruck eines großen Kunsterlebnisses, sondern nur den Eindruck eines gewaltigen Stückes Arbeit erzielen, einer Arbeit, der jeder Dank und jede Anerkennung sicher ist. Mehr nicht. Die Liebe ist der Liebe Preis, und wer dem Drama der Liebe die höchste und tiefste Liebe zweier gottgetrauter Menschen vorenthält, vorenthalten muß, darf sich nicht wundern, daß ihm nicht heißer gelohnt wird.

Gogol: Der Reviſor

Gogols ‚Reviſor‘ macht immer Freude. In der künſtleriſchen Situation gerade dieſer Wochen und Monate mußte die Aufführung des Deutſchen Theaters doppelte Freude machen. Eine gute alte Komödie unter ſchlechten neuen Tragödien, die uns gerade dann zu Tragödien werden, wenn ſie Komödien heißen. Eine höchſt vortreffliche Enſemblegabe während der ſchlimmen Eindrücke eines unberechtigten Gaſtſpiels. Andre Gaſtereien ſtehen nahe bevor. Mit ihren grellen Sonderbedingungen nehmen ſie die willfährigen Kosmopoliten der Reichshauptſtadt vollends gefangen. Was bei uns an ſtiller, ernſter Kunſtarbeit geleiſtet wird, tritt dagegen in den Hintergrund. Es muß hervorgezogen, geſtützt und geprieſen werden, oder es entſtehen wieder jene Zuſtände, die dereinſt die Freie Bühne notwendig gemacht haben. Soweit ſich ihr Reformationstrieb auf das Theater an ſich erſtreckte, war ihre Loſung das eine Wort: Enſemble. In ihr literariſches Programm fiel, wegen ſeines ſozialkritiſchen Gehalts, ein Stück wie der ‚Reviſor‘. Aber er wäre, ſelbſt wenn ſie ihn geſpielt hätte, nicht zur vollen Wirkung gekommen, weil eben das Enſemble erſt angeſtrebt wurde. Das fehlte auch noch, als ſpäter unſre Hofbühne den ‚Reviſor‘ aufnahm. Vollmers komiſche Herrlichkeit ſtand, unabſichtlich, breit im Vordergrund und verſchob das Schwergewicht. Jetzt hat ein neuer Regiſſeur des Deutſchen Theaters, der witzige und gewandte Rudolf Bernauer, eine leichtfüßige, muntere, ſaubere und runde Vorſtellung zuſtande gebracht und damit endlich einmal Gogols Komödie im richtigen Gleichmaß aller ihrer Teile gezeigt.

Der ‚Reviſor‘ iſt eine Poſſe, eine Satire, ein Zeitbild und ein Stück Leben. Am unweſentlichſten iſt ſicherlich das Zeitbild. Spät erklingt, was früh erklang: das Geſchrei geknuteter Tſchinowniks und die Anklage ihres Dichters. Von 1836 bis 1906 hat ſich nur der Ton dieſer Anklage verändert. Die Neuen ſagen weinend, die Alten lachend dieſelbe Wahrheit. Die Alten hoffen noch, zu beſſern und zu be-

kehren, die Neuen haben die Hoffnung aufgegeben. Vor siebzig Jahren wollte Gogol mit Recht beachtet wissen, „daß hinter seinem Lächeln heiße Tränen verborgen seien". Im Zeitalter der weichmütigen Mitleidspoeten handelt ein Regisseur gescheit, wenn er Gogols humoristische Überlegenheit stärker betont als das Wimmern seiner Brust. Diese Überlegenheit, handfest und skrupellos, verschmäht kein Possenmittel. Das Deutsche Theater ist nicht päpstlicher als der Papst. Es wird grotesk, wo es irgend kann: im jagenden Tempo, in der verwegenen großgeblumten und buntkarrierten Kostümierung, in dem Reichtum an tollen parodistischen Einfällen. Hier führt Frau Wangel in wirbelnder Laune eine Schar von Komikern, unter denen der Postmeister unmöglich ist, die aber sonst alle an ihrem Fleck ein lautes Gelächter erwecken. Das Gelächter hört auf, wo die harmlos heitere Posse zur bittern Satire wird. Es ist wahrscheinlich das Verdienst des Regisseurs, daß er diese Satire auf das rechte Ziel gelenkt hat: nicht, wie es anderswo geschieht, auf den Pseudorevisor Chlestakow, sondern auf den Polizeimeister als das Haupt der verruchten kleinstädtischen Beamtensippschaft, hinter der die Verwaltung des ganzen weiten Rußland steht. Es ist sicherlich das Verdienst Paul Wegeners, diesen Polizeimeister in festen Zügen so erschreckend echt gestaltet zu haben, daß einem das Lachen verging. Feig und despotisch, roh, dumm und gefräßig: dieses Portrait hat über das einzelne Modell hinaus kulturgeschichtlich typischen Wert. Was ist daneben Chlestakow Großes? Ein humoristisch gesehenes Menschenkind unschuldigerer Art. Ein Stück europäischer Wirklichkeit aus den dreißiger Jahren des vorigen Jahrhunderts und vielleicht sogar einer von den Vorläufern Hjalmar Ekdals. Er ist beileibe kein Betrüger. Er benebelt sich so lange an seinen Phrasen, bis er sie selber glaubt. Herr Waßmann spielt das reizend — es gibt hier keinen andern als diesen etwas backfischhaften Ausdruck — und macht an dem Punkte Halt, wo männlichere Schauspieler das Stück an die Tragödie heranführen und sprengen würden. Sie könnten nämlich dahin kommen, den Platz, den ihnen die

Borniertheit und Niedrigkeit der Mitmenſchen eingeräumt hat, ſich ernſthaft anzumaßen und dadurch in Geiſtesverwirrung zu ſtürzen. Zu ſolcher Entwicklung iſt Herrn Waßmanns Weiſe zu ſanft. Auch er iſt weiß und rot, wie es die Mädchen lieben. Er hat eine entwaffnende Liebenswürdigkeit, verletzt die Beſcheidenheit der Natur in keinem Augenblick und gewinnt eine ſo kreatürliche Lebendigkeit, daß ſich die reinſte Komödienfreude an ſeinen lockern Streichen und an den bunten Blaſen ſeiner Phantaſie einſtellt.

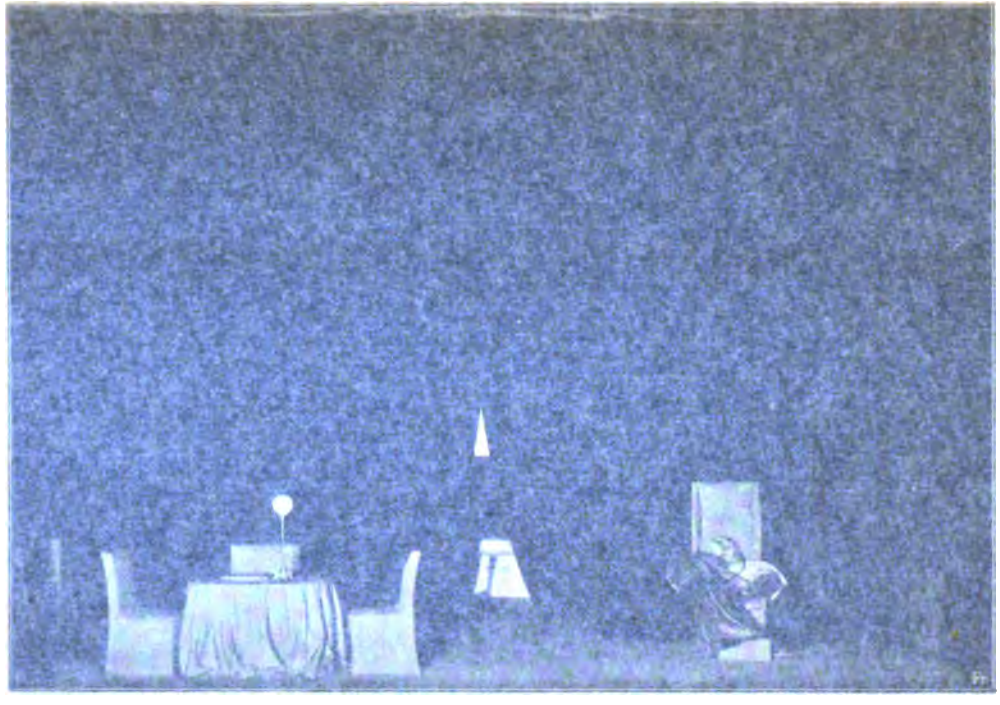
Maeterlinck: Aglavaine und Selysette

Die zwei Menschen, die Maeterlincks Dichtung den klangvollen Namen gegeben haben, sind Frauen, aber nicht Mütter. Das ist kein Zufall. Ein Kind würde bei der, die es gebar, und bei dem, der es zeugte, einen Körper voraussetzen. Maeterlincks Gestalten sind körperlos. Sie haben eine Großmutter und eine Schwester, aber weder haben noch sind sie Eltern. Sie kommen aus dem Märchen her. Sie erleben in einem Märchenschloß, in einem Märchenpark, an einem Märchenweiher, auf einem Märchenturm ein einfaches Märchenschicksal der großen, verwandelnden, entsagenden, verklärenden und verklärt opfernden Liebe. Daß das Märchen einen Konflikt, eine Entwicklung dieses Konflikts und eine Katastrophe hat, macht es, aller Handlungsarmut zum Trotz, dramatisch. Das Seelchen Selysette, die arme kleine Selysette, die ihren Meleander auf ihre kindlich ahnungslose Art geliebt hat, muß ihn zu Aglavaine hinübergleiten sehen. Aglavaine ist schöner, spricht weise und scheint bedeutend. Es ist nicht ihr Wille, Meleander ausschließend zu besitzen. Ihr Kuß gilt, wenn nicht der ganzen Welt, zum mindesten der ganzen Gemeinschaft dieses Schlosses. Aber der Mann ist ihrem Ideal nicht reif. Er wird schuld, daß Selysette leidet. Leiden macht tief und stark und frei, selbst solch ein kleines Ding wie Selysette. Das Seelchen wird sich in seiner Not des rechten Wegs bewußter, als alle programmatisch kluge und zukunftsstolze Lebensführung sich je werden könnte. Es tut, wovon die andern immerzu nur reden. Aglavaine sieht, daß sie kein Glück gebracht hat, und spielt mit dem Gedanken, den Rückzug anzutreten. Selysette führt den Gedanken aus. Sie räumt sich aus dem Weg und legts mit Umsicht darauf an, den Todessprung als Unglücksfall erscheinen zu lassen.

Das alles ist nicht sonderlich neu. Manch altes Märchen endet so. Maeterlinck wollte ja aber auch gar nichts andres sagen, als daß sich das Leben der Seele in ein paar einfachen und unverändert immer wiederkehrenden Grundempfindungen, wie

Sehnsucht, Liebe und Treue, erschöpft. Am reichsten ist, wer sie am innigsten durchfühlt. Am reichsten ist die arme kleine Selysette. Vor ihrer opferfreudigen Selbstlosigkeit steht alle hochgemute Geistigkeit leer und beschämt. Meleander selbst bekennt zum Schluß: „Meinst Du, daß wir etwas verstehen, was Du nicht verstehst? Ach, meine arme Selysette, der Unterschied ist so klein, wenn wir den Dingen auf den Grund gehen." Maeterlinck ist ihnen auf den Grund gegangen und hat das Ergebnis in spinnwebdünnen Vorgängen und zarten, herzlichen und schlichten Worten ans Licht gebracht. Wer sich zuerst im Buche überzeugte, wie winzig die Begebenheiten von fünf ausgewachsenen Akten, und wie über alle Maßen breit und zahlreich die Gespräche sind, mußte für eine Darstellung viel fürchten. Wer nach der Aufführung der Kammerspiele abermals zum Buche greift, steht, noch erstaunter als während der Aufführung, vor einem Wunder der Bühnenplastik.

Die Aufgabe war schwer und mannigfach. Unwirklichen Vorgängen war so viel Faßbarkeit zu geben, daß unser Anteil erregt wurde, und doch nicht so viel, daß der Maßstab der Realität in Kraft treten konnte. Langen Sätzen von ziemlich gleichförmigem Inhalt mußte so viel von ihrer Eintönigkeit genommen werden, daß unser Interesse wachblieb, und doch nicht so viel, daß etwa Maeterlincks besondere Melodie verloren ging. Es galt, mit dem Bild der Bühne den Ton der Schauspieler zusammenzustimmen, und das Bild konnte bei aller Einfachheit nicht schön genug, der Ton bei aller Lautlosigkeit nicht wohlklingend genug sein. So weit diese Aufgabe von Reinhardt allein zu lösen war, ist sie lückenlos und wahrhaft vorbildlich gelöst worden. Dichte, schwere, hohe Plüschvorhänge in dunkelm Rot schnitten von links nach rechts ein schmales Stück Bühne als ein Gemach ab, ließen durch einen rechteckigen Mittelausschnitt im Hintergrunde einen zweiten, teil- und schließbaren Vorhang sehen und riefen durch diese und andre Öffnungen, die auf Gänge, in Säle und ins Freie führen mochten, den Eindruck eines unheimlichen, weitverzweigten alten Schlosses hervor. Was für das Schloß



Ludwig von Hofmann: Aglavaine und Selysette — Erstes Bild

[illegible] und Treue, erschöpft. Am reichsten ist, wer [illegible] durchfühlt. Am reichsten ist die arme kleine [illegible] vor ihrer opferfreudigen Selbstlosigkeit steht alle [illegible] Klugheit leer und beschämt. Meleander selbst [illegible] zum Schluß: „Meinst Du, daß wir etwas verstehen, [illegible] Ach, meine arme Selysette, der Unter- [illegible] wenn wir den Dingen auf den Grund gehen.“ [illegible] auf den [illegible] gegangen und hat das [illegible] und zarten, herzlichen und [illegible] Worten ans Licht gebracht. Wer sich zuerst im [illegible], wie wenig an Begebenheiten von fünf [illegible] Akten, und [illegible] alle Maßen breit und zahlreich die Gespräche sind, mußte [illegible] Darstellung viel fürchten. [illegible] Spiele abermals zum Buche greift, [illegible] der Aufführung, vor einem [illegible]

Die Aufgabe war [illegible] mannigfach. Unwirklichen Vorgängen [illegible] zu geben, daß unser Anteil erregt würde, und [illegible] der Maßstab der Realität in Kraft treten konnte. [illegible] ziemlich gleichförmigem Inhalt mußte so viel von [illegible] genommen werden, daß unser Interesse wachblieb, [illegible] doch nicht so viel, daß etwa Maeterlincks [illegible] verloren ging. Es galt, mit dem Bild der Bühne den Ton der Schauspieler zusammenzustimmen, und das Bild [illegible] bei aller Einfachheit nicht schön genug, der Ton bei aller [illegible] nicht wohlklingend genug sein. So weit diese Aufgabe von Reinhardt allein zu lösen war, ist sie lückenlos und wahrhaft [illegible] gelöst worden. Dichte, schwere, hohe Plüschvorhänge in dunkelm Rot schnitten von links nach rechts ein schmales Stück Bühne als ein Gemach ab, ließen durch einen rechteckigen Mittelausschnitt im Hintergrunde einen zweiten, teil- und schiebbaren Vorhang sehen und riefen [illegible] diese und andre Öffnungen, die auf Gänge, in Säle und ins Freie führen mochten, den Eindruck eines unheimlichen, [illegible] verzweigten alten Schlosses hervor. Was für das Schloß

Ludwig von Hofmann: Aglavaine und Selysette **Erstes Bild**

die dunkelroten Plüschvorhänge, taten hellgrüne Laubflore für den Park, in dem man sich mit ähnlicher Wirkung auch in allen Richtungen Wege denken konnte. Die echteste Märchenstimmung wurde lebendig, wo in solch einem Stück Park hinter einer Marmormauer ein Weiher fühlbar war. Sonne, Mond und Sterne in allen ihren Nacht- und Tagesstadien übergossen oder überhauchten die Landschaft mit matten oder bunten Farbenübergängen. Das Auge trank sich satt. Auf fünf Akte glücklichster Stilisierung kamen nur drei Szenen regelrechter Dekoration. Der Turm war beidemal ein Turm und Selysettes Schlafzimmer ein Schlafzimmer. Aber auch darauf lag volle Poesie. Die Musik des Worts war schwieriger zu treffen. Maeterlinck ist selber an Musik des Worts so reich, daß ein Komponist wie Claude Debussy durch melodramenartige Vertonung ein Werk wie ‚Pelleas und Melisande' höchstens ärmer machen kann. Die Musik der menschlichen Sprechstimmen wird hier mehr erreichen als Orchester und Gesang zusammen, wenn die Stimmen nur einzeln so geschult sind und symphonisch so herrlich ineinandergreifen, wie es in den Kammerspielen der Fall war. Selysettes Sopran, Yssalines Mezzosopran, Meligranes tiefer Alt und Meleanders Bariton machten für sich und im Verein einen Eindruck, der auch ohne das Verständnis des gesprochenen Worts künstlerisch klar und rein gewesen wäre. Aglavaine ist da nicht ohne Absicht weggelassen worden. Fräulein Heims war die einzige in der Aufführung, die trotz allem rühmlichen Bemühen den Ton nicht traf, nicht den musikalischen und nicht den geistigen Ton ihrer Rolle. Sie schien nicht immer verstanden zu haben, was sie sagen sollte, weil sie es sonst nicht hätte so laut sagen können, und wenn einmal die Stärke des Tons etwas nicht schlecht machte, machte die unverkennbar berlinische Klangfarbe es ganz gewiß schlecht. Das war eigentlich störender als das Wesensmanko. Wir stehen ja dieser Aglavaine von vornherein, im Gegensatz zu ihrem Dichter, skeptisch gegenüber, und da ihre wortverliebte Weisheit vor Selysettes stiller Herzenseinfalt doch zu schanden werden soll, kommts auf ein bischen früher oder

später nicht mehr an. Man war schließlich auch zufrieden, daß Fräulein Heims sich wenigstens in das malerische Element der Vorstellung durch Schönheit der Gestalt und der Gewänder einordnete. Man durfte zufrieden sein, denn die Seele der Vorstellung war die Eysoldt, und hier war einmal die äußerste und innerste Vollendung Ereignis geworden. Aus dieser Kehle kam ein Konzert von Tönen, dem nicht anzumerken war, daß es das feinste Frauenhirn in seiner Wirkung klug und scharf berechnet hatte. Unmittelbarstem seelischen Erleben schien jedes Wort entsprungen. Einzelnen Eysoldt-Sätzen war auch früher mit Bewunderung beizukommen. Hier aber sagt sie einmal: „Du gehst morgen fort.“ Sie sagts zu Aglavaine und legt unmerklich in zwei Wörter Freude, in zwei andre Wörter Schmerz über Aglavaines Scheiden, verwischt nicht nur diese Kunstfertigkeit, sondern dazu noch die Kunstfertigkeit des Verwischens und treibt mir Tränen in die Augen. Denn hier ist nicht nur die deutsche Sprache von ihrem Gewicht befreit und zu allen musikalischen Künsten des Zwitscherns, des Sich-Ängstigens, des Fieberphantasierens tauglich gemacht worden: hier wimmert ein kleines Menschenherz, das ein großes Menschenherz werden will, wie in Übergangswehen. Die Eysoldt trifft dann auch die Todbereitschaft Selysettes. Aus ihrem Kinderkörper leuchtet die Ahnung eines heldenhaften Opfers, das sie, mit allen ihren Wunden, stark und standhaft macht. Wenn die Bühne solchen Wirkungen verschlossen bleiben muß, weil Maeterlinck an spannender und abwechslungsreicher Handlung zu wünschen übrig läßt, oder weil er selbst im feinern Sinne kein Dramatiker ist, so stimme ich für das umgekehrte Verfahren: unsre Begriffe von den dramatischen Wirkungen zu erweitern und dem ganzen frühern Maeterlinck die Bühne oder doch die Kammerspiele einzuräumen.

Kleist: Prinz Friedrich von Homburg

Wenn Kleists Drama nicht gerade diesen Titel trüge, so wäre von einem ziemlich ungetrübten Kunstgenuß zu berichten. Als der ‚Prinz Friedrich von Homburg' im Jahre 1821 am wiener Burgtheater aufgeführt wurde, mußte er umgetauft werden, weil Prinzen von Hessen-Homburg im österreichischen Heere standen und ihnen keine Todesfurcht angesonnen werden durfte: das Stück hieß für die zwei Aufführungen, die es unter dem höhnischen Gelächter eines barbarischen Publikums erlebte, ‚Die Schlacht bei Fehrbellin'. Dieser Name stünde auch Reinhardts Vorstellung an. Nicht nur, daß die Szenen des Kriegs und aller kriegerischen Stimmungen am trefflichsten geraten sind. Die Vorstellung hat fast durchweg einen Zug von jenem alten Preußentum, das in der Schmucklosigkeit seinen schönsten Schmuck sah und nirgends lieber als auf dem Schlachtfeld lebte und starb. „Ins Feld! ins Feld! Zur Schlacht! Zum Sieg! zum Sieg! In Staub mit allen Feinden Brandenburgs!" Das war diesmal kein Theatergeschrei; das brach gewaltig hervor und schwoll begeisternd an. Der ‚Prinz Friedrich von Homburg' ist ein historisches Preußenlustspiel, das zur Zeit der Romantik entstanden ist. Die Preußenhistorie ist selten glücklicher erschöpft worden. Das romantisierende Lustspiel ist darüber zu kurz gekommen.

Daß das vielleicht schon äußerlich geschehen ist, soll beileibe nicht beklagt werden. Der hartnäckigen Böswilligkeit, mit der Reinhardt eine Veroperung der Klassiker vorgeworfen wird, glaubt er wohl nur dadurch ein Ende machen zu können, daß er eine Zeitlang des Guten eher zu wenig tut. Wer in den beiden umrahmenden Szenen den herkömmlichen oder doch einen künstlerisch neuartigen Dekorationsprunk erwartet hat, sieht sich enttäuscht. Das ist kein Garten, in dem Zikaden zirpen und Nachtviolen lieblich duften. Das Portal des Schlosses ist so sehr in den Vordergrund der Bühne gerückt, daß gerade Raum zu einem Stückchen märk'schen Sandes bleibt. Bei der Verteilung

des Schlachtplans in einem Saal des Schlosses wird dann das höfische Zeremoniell auf das Notwendigste beschränkt. Man braucht den ‚Homburg' nur einmal in unserm Schauspielhaus gesehen zu haben, um solche Einfachheit zu würdigen. Dort tobt auch eine ‚richtigere' Schlacht: man hört die Geschütze nicht blos donnern, sondern sieht sie sogar blitzen, und eine Menge Pulvers sorgt dafür, daß der Geruchssinn gleichfalls sich betätige. Reinhardt gibt die nötigen Kanonenschüsse und vertraut im übrigen auf unsre Phantasie. Wie er hier der feinere Künstler ist, so ist er in der übernächsten Szene der zuverlässigere Geschichtskenner. Der Intendant der Königlichen Schauspiele verwechselt den Großen Kurfürsten mit seinem lebendigen Brotherrn, wenn er dem armen Froben ein prunkendes Leichenbegängnis von zwanzig Minuten Länge angedeihen läßt und ein schier unübersehbares Volksgewimmel entfaltet. Da berührt es denn wie eine beleidigende Roheit, daß der Fürst, der dicht hinter diesem ehrenvollen Gepränge auftritt, sich nicht im mindesten um den toten Froben kümmert, sondern ohne jeden Übergang streng nach dem schuldigen Reiterführer forscht: die Geschichtsfälschung hat unmittelbar eine Kunstfälschung zur Folge. Reinhardt streicht sogar das Volk vor der Kirche, das Kleist ausdrücklich vorschreibt, streicht es, um den Sarg in militärischer Kargheit desto schneller vorübertragen und den Herrscher lediglich unsentimental, wie er ja auch ist, aber nicht gefühllos erscheinen zu lassen.

Die soldatische Markigkeit also, diese eine Seele des Kleistschen Dramas, hat die Regie in allen Teilen gleichmäßig herausgearbeitet, ohne dabei primitiv zu werden, ohne dieser Markigkeit die spielende Fülle ihres besondern Lebens schuldig zu bleiben. In bewundernswertem Grade hat Reinhardt sein brandenburgisches Kriegsvolk im ganzen und, soweit er konnte, auch im einzelnen abgetönt. Beinahe jede Massenszene hat ihre eigene Musik. Wie der Schlachtbefehl für Fehrbellin ausgegeben wird, das klingt eins, zwei, eins, zwei: der feste und harte Tritt eines Bataillons. Wie sich, während der Schlacht, auf der Anhöhe

bei Fehrbellin die Siegesfreude unter den Offizieren ausbreitet und den Prinzen bis zu seiner folgenreichen Tat hinreißt, das hat ganz den befeuernden Rhythmus eines hellschmetternden Fanfarenmarsches. Wie sich tiefste Beklommenheit auf die Kameraden legt, als dem Prinzen der Degen abgenommen wird, das scheint von einer leisen, langsamen Trauerweise getragen. Wie vollends der zweite Teil des fünften Akts gegliedert und gesteigert ist, das steht auf seine Art in nichts der Kunst eines großen Symphonikers nach, der im Finale die Sonne hinter den Wolken sichtbar werden läßt (bei Kottwitzens Rede), noch einmal die Themen des ganzen Tongedichts zusammenfaßt (in Hohenzollerns Erzählung) und hymnisch, jauchzend endet: Freude, schöner Götterfunken! In Staub mit allen Feinden Brandenburgs! Dieses allerfeinste Gehör hat Reinhardt aber nicht nur für die Melodien des Lagers und des Feldes. „Das Kriegsgesetz, das weiß ich wohl, soll herrschen, jedoch die lieblichen Gefühle auch." Das Lamentoso, das die Frauen nach der falschen Kunde vom Tode des Kurfürsten anstimmen, hat in seinem schmerzensreichen Auf und Ab eine Modulation, die mich ebenso sehr wie durch ihren Gefühlsinhalt durch die Künstlerschaft dessen ergreift, der sie hervorgerufen hat. Welch einer Bühnenkunst werden wir teilhaftig werden, wenn Reinhardt erst alle großen Schauspieler der andern berliner Theater beisammen hat! Denn die Tonlosigkeit einzelner Strecken und wichtiger Szenen und, was schwerer wiegt, die Unbelebtheit eines ganzen Lebenselements dieser Dichtung ist nicht seine Schuld, sondern die Schuld von Darstellern oder Sprechern, die seinen Intentionen nicht gewachsen sind.

In dieser Dichtung gibt es ja kein Wort, das nebensächlich wäre. Es müßte also im Grunde für jede kleinste Rolle, selbst für ein paar Sätze eine autoritative Kraft einstehen. Für den Wachtmeister etwa, der mit dem Ruf: „Der Kurfürst lebt!" einen entscheidenden Umschwung der Stimmung herbeiführt, dürfte kein richtiger Schauspieler sich und der Direktion zu

schade sein. Hier treten solche Einschnitte nicht mit der nötigen Schärfe heraus. Hier bleiben auch allerhand Kostbarkeiten ungehoben, die beispielsweise am Schauspielhaus aus der Finsternis des Unverständnisses und der Tapeziereraesthetik herausleuchteten. Nach Maximilian Ludwigs Sparren und Albert Heines Mörner ist es nicht leicht, den Sprechversuchen der Reinhardtschen Boten zuzuhören. Der Kleistsche Vers hat seine Tücken und verträgt es weder, so geglättet zu werden wie von Herrn von Wintersteins Hohenzollern, noch so zerhackt zu werden wie von Herrn Blümner, der sich für eine historisch ehrwürdige Figur wie den alten Derfflinger ein ausgiebigeres Charakterisierungsmittel einfallen lassen sollte. Soweit das alles aber hinter frühern Verkörperungen zurücksteht, soweit übertrifft das neue weibliche Geschlecht das alte. Die Kurfürstin hatte man bisher überhaupt noch nicht bemerkt. Vielleicht ist sie Kleists blassester Gestalt. Adele Sandrock gibt ihr mit bester alter Redekunst so viel Haltung und so viel Empfindung, daß diese typische Landesmutter unwillkürlich eine Physiognomie erhält. Ihre Nichte Natalie wurde bisher als Chef eines Dragonerregiments manchmal den Heroinen überantwortet. Es ist eine Wohltat, daß Fräulein Heims nicht mit den Schritten einer Niebesiegten einherwuchtet, dafür aber das Herzchen auf dem rechten Fleck hat, und es ist ein wunderschöner Gedanke des Regisseurs Reinhardt, diese beiden Frauen, wie von ihren Schatten, ständig von einer jungen und einer ältern Hofdame begleitet sein zu lassen, die aneinandergeschmiegt zur Seite stehen und bald mit nassen, bald mit frohen Augen auf die Geschicke ihrer Herrinnen blicken. Ihr unvergleichlich beredterer Gesinnungsgenosse, ein wahrhaft treuer Diener seines Herrn, ist der Obrist Kottwitz. „Du wunderlicher alter Herr!“ So spielt ihn Wegener auch: einmal nicht mit dem behaglich breiten, baritonalen Brustton, sondern mit einem Zipperlein, das sich sogar auf die Stimme erstreckt hat, mit einem Gesicht, das den Ursprung des Zipperleins rötlich widerstrahlt, mit einem Humor, der Feuchtigkeit, aber nicht minder Gemüt bedeutet.

Dieſer Kottwitz iſt am kräftigſten vom Geiſt des Preußenluſtſpiels erfüllt.

Eigentlich ſollte das der Kurfürſt ſein. Denn er iſt der Lenker Preußens wie des Luſtſpiels. Herr Wilhelm Diegelmann aus Frankfurt am Main iſt ein äußerlich ſtatuariſcher Landesvater, der innerlich niemals in die Siegesallee und ſelten zu ſehr in die Bürgerlichkeit gerät. Im Affekt des Herzens erinnert er, mit ſeinem leicht umflorten Baß, an Sonnenthal; in der Ruhe des Intellekts an Baumeiſter, von dem Laube ſagte, daß er die beſten Sachen unbeſehen in die Taſche ſtecke. Herr Diegelmann hat als Kurfürſt ganz dieſelbe eminent dramatiſche Art einer abkürzenden Sachlichkeit, die ſich auf keinem Wort, auf keiner Nuance feſtſetzt. Wenn das überhaupt ſeine Art iſt, ſo wird es vielleicht nicht viele Rollen geben, die ſie ſo gut vertragen wie dieſer Hohenzollernfürſt. Wenn es bewußte Charakteriſtik iſt, dann zeugt es von einer nicht alltäglichen ſchauſpieleriſchen Fähigkeit, wie viel Abwechſlung Herr Diegelmann einem ſolchen angenommenen Ton abzugewinnen vermag. Nicht annähernd ſo ſelbſtverſtändlich wirkt dagegen die geiſtige Überlegenheit des Mannes, der es wagen darf, mit dem Leben des Prinzen zu ſpielen, blos weil er ſehen will, „wie weit ers treibt“, und ſicher iſt, ihn durch dieſe Prüfung zu erziehen. Dieſe ſouveränſte Heiterkeit iſt aber kaum noch eine künſtleriſche Aufgabe, ſondern Gnade der Perſönlichkeit.

Wo ſie fehlt, fehlt Kleiſts Luſtſpiel die Transparenz. Wo Herr Kayßler den Prinzen ſpielt, wird es auch ſeiner Leichtigkeit und ſeines Glanzes, ja ſeiner pſychologiſchen Wahrheit beraubt. Die berühmte Szene der Todesfurcht iſt nämlich nur dann wahr und erträglich, wenn einem ſtrahlend lebensdurſtigen Temperament der Anblick des offenen Grabes, um kleiſtiſch zu reden, das Gefühl verwirrt. Herr Kayßler iſt von vornherein ein Grübler, ein Melancholiker, ein Finſterling, dem der Tod ein ſtets willkommener Gaſt ſein müßte. Er ‚macht‘ die Sonnigkeit des Weſens, die die Vorausſetzung der ganzen Geſtalt iſt, und iſt dadurch gezwungen, auch ihre meiſten andern Eigenſchaften zu

machen. Da er kein Charakteriſtiker, ſondern eine Natur iſt, mißlingt es ihm. Von dieſem Homburg geht nichts aus; es bleibt alles hinter der Rampe. Er mag Liebe ſtill empfinden und ſich von Angſt die Eingeweide zerfreſſen laſſen; aber er kann weder dieſe Liebe noch jene Angſt ſtürmiſch ausdrücken. Ein ſolcher Ausdruck und Ausbruch verzerrt ſich ihm theatraliſch. Reinhardt wird ſich endlich darüber klar werden müſſen, wie das Feld ſeines Lieblings begrenzt iſt. Hebbel, Ibſen und Hauptmann haben ihre ſchickſalgezeichneten Jünglinge für ihn gedichtet. Shakeſpeare, Goethe und Kleiſt haben ihre Lebensſieger nicht für ihn gedichtet. Dabei wird er ſelbſtverſtändlich nicht an den konventionellen Homburgs, ſondern an Kainz und Matkowsky gemeſſen. Dieſen Maßſtab erreicht er nur in den Momenten einer gefaßten Männlichkeit. Das iſt immerhin das Ziel des Prinzen von Homburg. Aber das Ziel iſt ein Punkt, und der Weg iſt eine Linie, und dieſe Linie iſt das Drama. Den Weg, die Linie, das Drama iſt Herr Kayßler ſchuldig geblieben und darum hat — es iſt ſchmerzlich zu ſagen — dem ‚Prinzen von Homburg‘ auch die geiſtig belebteſte und künſtleriſch ſchönſte Umgebung des Prinzen von Homburg letzten Endes nichts genützt.

Richard [illegible]

[illegible] kein Charakteristiker, sondern eine Natur ist, miß-[illegible] Von diesem Homburg geht nichts aus; es bleibt alles [illegible] Rampe. Er mag Liebe und Angst empfinden und sich von [illegible] Eingeweide zerfressen lassen; aber er kann weder diese [illegible] noch jene Angst stürmisch ausdrücken. Ein solcher Ausdruck [illegible] Ausdruck verzerrt sich ihm theatralisch. Reinhardt wird sich endlich darüber klar werden müssen, wie das Feld seines Lieblings begrenzt ist. Hebbel, Ibsen und Hauptmann haben ihre schicksalgezeichneten Jünglinge für ihn gedichtet. Shakespeare, Goethe und Kleist haben ihre Lebenssieger nicht für ihn gedichtet. Dabei wird er selbstverständlich nicht an den konventionellen Homburgs, sondern an Kainz und Matkowsky gemessen. Diesen Maßstab erreicht er nur in den Momenten einer gefaßten Männlichkeit. Das ist immerhin das Ziel des Prinzen von Homburg. Aber das Ziel ist ein Punkt, und der Weg ist eine Linie, und diese Linie ist das Drama. Den Weg, die Linie, das Drama ist Herr Reißler schuldig geblieben und darum hat — es ist schmerzlich zu sagen — dem ‚Prinzen von Homburg' auch die geistig belebteste und künstlerisch schönste Umgebung des Prinzen von Homburg letzten Endes nichts genützt.

Richard Knoetel: Prinz Friedrich von Homburg **Erste Szene**

Wedekind: Marquis von Keith

Wenn ich nur wüßte, was an der abenteuerlichen Eulenspiegelei von der Höllenfahrt des verwegenen Hochstaplers Marquis von Keith unverständlich ist! Dieser Marquis von Keith hat nur zwei Gaben mit auf die Welt bekommen: Phantasie und Ehrgeiz. Ein rastlos oszillierendes Hirn, das ihm alle Schönheit dieser Erde vorgaukelt, und den leidenschaftlichsten Drang, aus den Niederungen seiner Herkunft zu den Höhen des Besitzes zu gelangen — Danaergaben, wenn keine Schöpferkraft sich zugesellt. Und Keith ist mehr Zuschauer als Schöpfer. Seine Freundin Molly trifft es, wenn sie sagt: „Betrachten wirst Du ihn (den Lebensgenuß), solange Du lebst". Wie aus dem Betrachter ein Schöpfer werden will und nicht werden kann, zeigt der Verlauf des Dramas. Keith will, da es auf anständige Weise nicht geht, durch Hochstapelei seine Ziele erreichen. Aber selbst dazu hat er nur in seiner Phantasie, nicht in der Wirklichkeit Talent. Er glaubt zu schieben, und er wird geschoben; wird von den Gaunern, die keine Hypertrophie der Einbildungskraft zum besten hält, und die ihre Geschäftsbücher mit der Sorgfalt eines ordentlichen Kaufmanns führen, mühelos betrogen. Ihrer wird das Weib, das er erhoben hat, ihrer wird der Feenpalast, den er erträumt hat. Ihn speisen sie mit lumpigen zehntausend Mark ab. „Das Leben ist eine Rutschbahn." Es wird einmal auch wieder nach oben gehen, und man wird von der Lehre profitieren, die man empfangen hat: daß die bürgerliche Moral das beste Geschäft in dieser Welt ist.

Wie viel steckt in diesem Marquis von Keith — dieser schönheitsdurstigen Kinderseele, die so wundervolle Einfälle hat und sie so unvollkommen ausführt — von Wedekind selbst! Man lasse sich nicht durch das Gerüst täuschen. Es ist, in seinem abgezirkelten Parallelismus, ganz exakt gezimmert. Um das Bild zu wechseln: Zwei Paare treten zur dramatischen Quadrille an, nicht wie das Leben sie zusammenführt, sondern wie ein Dichter sie zu kontrastieren liebt. Ein

Egoist und ein Altruist; eine Egoistin und eine Altruistin. Der Altruist opfert sich für die Egoistin und wird von ihr aufgeopfert; die Altruistin opfert sich für den Egoisten und wird von ihm aufgeopfert. Keith kommt von unten und eignet sich einen tönenden Titel an; Ernst Scholz heißt Graf Trautenau und hört auf, von diesem Namen Gebrauch zu machen. Anna Müller war Verkäuferin und wurde Gräfin Werdenfels; Molly Griesinger war wohlhabende Bürgerstochter und lernt als Zigeunerin hungern. Keith ist arm und wirft mit dem Gelde; Scholz hat unendlich viel und trennt sich nicht davon. Keith kann einen Puff vertragen; Scholz erbebt bei jeder Berührung. Die Charaktervollen nehmen ein trauriges Ende: Molly geht ins Wasser, Scholz ins Irrenhaus. Die Charakterlosen gehören zu den Glücklichen, die vergnügt und heiter über frische Gräber hopsen .... So arrangiert ist das alles! Aber nur äußerlich. Innerlich ist dieses Werk Wedekinds so chaotisch und fragmentarisch, wie seine frühern nicht waren, und wie seine spätern sind. Was es dennoch über diese spätern erhebt, ist die ungerührte Ergriffenheit und die gleichgültige, unethische, kalte Wahrhaftigkeit, mit der Wedekind hier noch auf seine Welt blickt. Er hat noch nicht weinen gelernt. Er gleicht noch seinem Marquis von Keith. Wie dieser hat er zum dramatischen Hochstapler kein Talent. Auch ihm spiegelt sein Dämon ein dichterisches Ideal vor, das er zu verwirklichen sich heiß bemüht, das ihn aber äfft und irreführt; mit dem er, wie Bellerophon mit der Chimäre, kämpft; das sich ihm immer wieder entreißt und nach jedem Handgemenge nichts zurückläßt als Fetzen vom Gewand. Kostbare Fetzen: tiefe Charakterzüge, satirische Sentenzen, barocke Philosopheme, lapidare Aphorismen von weitester Lebensperspektive, die schon zu geflügelten Worten geworden sind. Etwa: „Unglück kann jeder Esel haben; die Kunst ist die, daß man es richtig auszubeuten versteht"; „Die Wahrheit ist das kostbarste Lebensgut, und man kann nicht sparsam genug damit umgehen"; „Sünde ist eine mythologische Bezeichnung für schlechte Geschäfte." Dies alles macht freilich kein Drama. Wedekinds spezifisch dramatisches Vermögen ist

eine Pflanze, die ein siechendes Leben im Mondschein fristet. Und doch — —

„Mir ist bei meinen wenigen Erfahrungen klargeworden, daß man den Leuten, im ganzen genommen, durch die Poesie nicht wohl, hingegen recht übel machen kann, und mir deucht, wo das eine nicht zu erreichen ist, da muß man das andre einschlagen. Man muß sie inkommodieren, ihnen ihre Behaglichkeit verderben, sie in Unruhe und Erstaunen setzen. Eins von beiden, entweder als ein Genius oder als ein Gespenst muß die Poesie ihnen gegenüberstehen. Dadurch allein lernen sie an die Existenz der Poesie glauben und bekommen Respekt vor dem Poeten." Es wird manchen überraschen, daß Schiller das gesagt hat. Ich meine auch: solange wir den lebendigen Genius nicht haben — der dem deutschen Drama seit Anzengrubers Tode nicht erschienen ist — sollten wir uns freuen, ein so geniales Gespenst zu haben.

* * *

„. . . Im Residenztheater sahen wir nur die plumpen Spektakelkünste Zickelscher Provinzregie und, in der Hauptsache, die dreisten Stümpereien ahnungsloser Mimen, die zum Teil das Memorieren überflüssig gefunden hatten — und Frank Wedekind mußte es büßen." So schrieb ich im Oktober 1901, als der ‚Marquis von Keith' seine Höllenfahrt unter dem Gejohle des berühmten berliner Premierenpublikums beendet hatte. Im Dezember 1905 war es nicht schwer, zu prophezeien, daß man im Kleinen Theater den durchgedrungenen Wedekind mit ruhiger Aufmerksamkeit hinnehmen werde. Aber war das genug? Ich riet dem Dichter zu Reinhardt. „Der träfe schon heute die galgenlustige und galgenschaurige Stimmung dieser wahrhaften Tragikomödie, die ironische Grimasse auf dem Untergrund eines großen Ernstes. Er hat nur heute noch keinen Keith. Es müßte ein Schauspieler sein, fähig, nicht blos einen Windhund zu zeigen, sondern den nomadenhaften Sohn einer zerrissenen, friedlosen Zeit; ein Schauspieler mit der Kraft, auch noch den blassesten Gedanken von seinem eigenen

Blut zu speisen und eine Figur mitreißend lebendig zu machen, die in einer Glanzhülle von künstlichem Phosphorlicht schwebt, statt von innen heraus durchleuchtet zu sein." Mit dem einen Keith war es aber doch nicht getan. Schließlich sind etwa anderthalb Dutzend Personen um ihn herum, die alle halbwegs bühnenmöglich zu machen kein alltägliches Stück Arbeit ist. Denn diese Menschen haben zwar manchmal eine Seele, aber fast niemals Sehnen. Sie sind eingerichtet, widersprechende Stimmungen durch sich hindurchscheinen zu lassen, aber nicht kräftig auszuschreiten. Sie sind aufgelöst in lauter Sensationen. Wie war da zu helfen?

In den Kammerspielen hat man bei der ergänzungsbedürftigen Wesenheit der Figuren liebevoll verweilt und ist über ihre Worte im Geschwindmarsch hinweggegangen. Das hat zwei Vorteile: es gibt der Vorstellung ihr belebendes Tempo und ihre belebte Plastik. Auf einen besondern Stil ist man nicht bedacht gewesen. Wie er aussehen müßte, zeigt Wedekind selbst. Sein Konsul Kasimir ist durch die geringfügigen Mittel einer klobigen Stahlbrille, die der Millionär nicht tragen, und schwarzer Koteletten, die sein Friseur nicht zulassen würde, einer Marionette ähnlicher als einem Menschen geraten. So spricht er auch: scharf, trocken, stoßweise, wie unbeteiligt, in einem einförmigen Tonfall, der absichtlich den wichtigsten Satz um keinen Hauch vor dem unwichtigsten bevorzugt und damit Wedekinds Stellung zu seiner dichterischen Welt kennzeichnet. So interessant und glücklich dieser Stilversuch aber auch ist, so nützlich ist es für die ganze Aufführung, daß er der einzige bleibt. Alle andern reden, wie ihnen der Schnabel gewachsen ist, und gehen auf einen gefahrlosen mimischen Naturalismus aus. Jede Episode springt rund und farbig heraus, weil eine sichere Hand für jede einen Darsteller herausgegriffen hat, der ihr mit einem entscheidenden Zuge, sei es des Gesichts oder der Gestalt oder der Stimme, entgegenkommt und diejenigen Züge, die der dichterischen Figur fehlen, aus seiner Körperlichkeit und Geistigkeit hinzutut. Man müßte zum

Splitterrichter werden, um hier mehr zu bemängeln als Dialektschwankungen. Die zwei Hauptpaare, die zur dramatischen Quadrille antreten, lösen größere Schwierigkeiten mit keinem kleinern Erfolg. Dabei wird der glühende Wille des Fräulein Ella Barth, die zur Molly Griesinger ursprünglich nicht bestimmt war, freundlich für die Tat genommen. Den Altruisten, der dieser Altruistin gegenüber gestellt ist und zwar nicht, wie sie, im Wasser, aber im Irrenhaus endet, läßt Herr von Winterstein, in überraschend intimer Charakteristik, gleich ein bischen schwachsinnig anfangen. Er hat das Lachen eines Mikrocephalen und muß damit den beiden Egoisten unterliegen, die vergnügt und heiter über frische Gräber hopsen, oder richtiger: sich schlängeln und hinken. Die gräfliche Schlange Anna Werdenfels aus dem Posamentierladen kann in ihrer Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft gar nicht plausibler hingestellt werden als von Frau Durieux. Dem hochstapelnden Hinkefuß des Herrn Wegener fehlt zum Glück ganz der elegische Unterton, den ihm einstmals Wedekind auf der Bühne gegeben hat. Im Buch ist er nicht zu finden. Dieser Keith hat eben nur zwei Gaben mit auf die Welt bekommen: Phantasie und Ehrgeiz. Herr Wegener ist eher zu nüchtern als sentimental. Die Hypertrophie der Einbildungskraft, die den Mann erklärt, dürfte sich schon üppiger äußern. Wahrscheinlich war dieser Mangel an faszinierender Unberechenbarkeit schuld daran, daß das Stück auch diesmal noch nicht nach Gebühr und Möglichkeit gezündet hat. Es wartet auf Bassermann.

Vollmoeller: Catherina Gräfin von Armagnac und ihre beiden Liebhaber

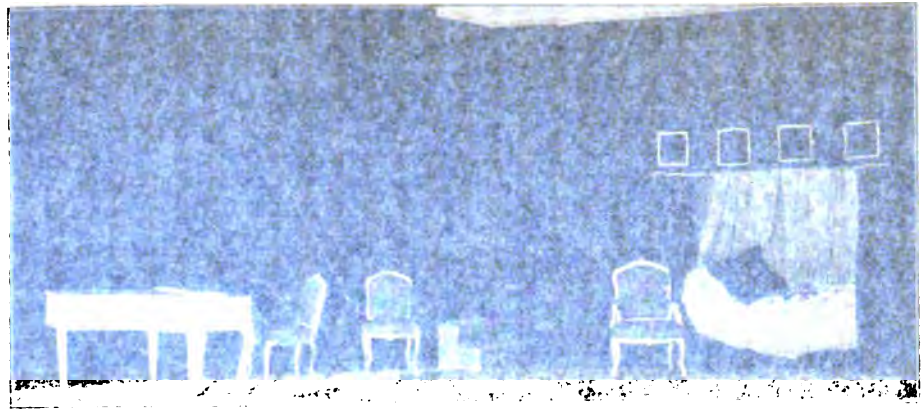
Catherina Gräfin von Armagnac und ihre beiden Liebhaber'. Vollmoeller überläßt es uns, eine Gattungsbezeichnung für seine Dichtung zu suchen. Man könnte sie eine dramatische Ballade oder ein Balladendrama nennen, wenn sie etwa in der Mitte aufhörte. Ein Mann erfährt von der Untreue seines Weibes und tötet den Ehebrecher. Das ist, nebenbei gesagt, der ganze Vorgang eines so mustergültigen Balladendramas wie der Hauptmannschen ‚Elga'. Vollmoeller aber beseitigt den Liebhaber — nicht um ein Ende, sondern um eigentlich erst den Anfang zu machen. Er führt einen zweiten Liebhaber ein und verlegt den entscheidenden dramatischen Kampf in die Seele der Frau, die zwischen den beiden Jünglingen, dem toten und dem lebendigen, schwankt. Er schafft damit eine Gefühlswirrnis, die weit über das Wesen der gradlinigen Ballade hinausgeht. Was geschieht in Catherina? Jehan von Orleans, den sie zur Nacht erwartet, droht am Tor der Burg der Tod. Sie weiß nur eine Rettung. Der Ritter Tristan hat seit Monden, harrend von des Morgens Lichte bis zu Abends Schein, der Gräfin seine Leidenschaft gezeigt. Sie lockt ihn zu sich und will ihm für sein Leben einmal ihre Liebe geben. Tristan von Toggenburg küßt ihre Hand. Er fürchtet, wenn dies Höchste ihm geworden . . . und geht den Pfeilen in dem Augenblick entgegen, wo Raoul von Armagnac der Gräfin bereits das Haupt des Prinzen Jehan bringt. Tristan kehrt unversehrt zurück. Seine zarte Inbrunst hat Catherina tief gerührt. Es gab schon vorher Augenblicke, wo sie den andern fast vergaß. Jetzt läßt sie sich von Tristans Liebeswerben einlullen und — zugleich erwecken. Ja, tragt mich! seufzt die Träumende. Tristan, verlaßt mich! ruft die Wache und hat Besonnenheit genug, ihm glaubhaft vorzutäuschen, daß sie folgen wird. Er geht voll Hoffnung, und sie springt, mitsamt dem Haupt des Prinzen, in den Tod.

Man müßte erschüttert sein. Eine tragische Verkettung von Umständen, die zwei Menschen das Leben kostet und zwei andre nicht glücklicher macht. Alle vier wären jeder Teilnahme würdig: der alternde Graf Armagnac, den Ehrbegriff und Liebeswut und Rachegier wie Furien hetzen; der süße Prinz von Orleans, der wie ein räudiger Hund von niedern Knechten hingemeuchelt wird; Tristan de l'Orme, der zu lang im Traum zu Füßen seiner ‚Herrin' lag und, da er erhört wird, sich gelähmt fühlt; Catherina endlich, für die nicht minder Liebe des großen Tods Gefährte ist, in letzten Gründen beide gleich und eins. Die Romantik des Mittelalters in ihrer Mischung von verruchter Grausamkeit und sensitiver Schwärmerei wird durch und um die vier lebendig. Das Kolorit der Zeit nimmt uns mit seiner Pracht gefangen. So kennerisch entzückt blickt man auf einen Gobelin. Ein Drama soll was mehr. Vollmoeller hat das Drama geahnt. Bei dieser Konstellation, bei diesen wuchtigen Gegensätzen zwischen den Menschen und in den Menschen selber war das nicht schwer. Aber er hat es mit lyrischen Mitteln zu fassen und zu gestalten gesucht. Lyrik ist auch im Drama nötig und gut an ihrem Ort. Die Luft war neu. Die Sträucher dufteten. Er führte mich, die Zweige streiften leise, und Blüten fielen. Vögel rührten sich. Der Rasen war wie Samt. Ich schwebte auf. Mein Blut sang heiß in fremden Melodien — — Er legte seine Hand auf meine Brüste . . . Das ist dramatisch erlaubte und eindrucksvolle Lyrik. Sie charakterisiert Catherina und ihren Geliebten als überschwängliche Naturen und führt uns weiter, wenn auch nur weiter in die Vergangenheit zurück. In jedem Fall ist hier Bewegung. Nach dieser Exposition aber hätte das Drama selber zu beginnen. Die Konstellation brauchte nur ausgenutzt zu werden. Vollmoeller setzt entschlossen an. Die Schläge prasseln. Katastrophe folgt auf Katastrophe. Man sollte meinen, daß der Dichter von dem Tempo seiner eigenen Fabel mitgerissen werden müßte. Aber er hält stand. Er besinnt sich auf seine dichtenden Zeitgenossen in ganz Europa und erinnert uns abwechselnd an d'Annunzio und Maeterlinck und

Wilde und Hofmannsthal und George. Ein lyrischer Wolkenbruch tritt ein. Mit Versen sind alle Wege überschwemmt, die zu dramatischen Wirkungen führen könnten. Es sind Verse von jeglicher Art: flammende und sanfte, dunkelglühende und rauschende, geschmäckerische und wahrhaft erlesene. Man möchte als Leser wenige missen, auch nicht die nachempfundenen. Auf der Bühne könnten und müßten selbst die originalsten fallen. Tristan wird Geograph und schweift auf Flügeln des Gesanges um den Erdball, zu den entlegenen Häfen im goldnen Archipel, in der Levante, im Marmormeer, am Horne von Byzanz, bei den Lagunen, auf der blauen Zante. Catherina wird Philosophin und forscht nach den Zusammenhängen dieses Lebens, glaubt endlich klar zu schauen, wie durch des Zufälligen verwirrt Geflecht die vorbestimmten geraden Bahnen laufen des tiefern Willens. So grauenhaft abstrakt kann dieses köstliche Gefäß voll Liebe werden. Man sieht am Ende mit Gleichmut auf sie und auf ihr und ihrer Liebhaber Schicksal. Bei Balzac, Vollmoellers Vorgänger, war dieser Gleichmut ein verständnisinniges Lächeln. Dort steckt die Gräfin den zweiten Mann in einen Kasten, und als der Gatte mit dem blutigen Haupt des ersten kommt, ist Eva innerlich bereits im Land der neuen Leidenschaft. Ein Gleichnis voll Humor. Vollmoeller gibt einen Einzelfall mit einer sengenden, doch kühlen Glut. Es zeugt von seltener Kunstfertigkeit, wie dieser lyrische Eklektiker von erstem Rang ein dramenähnliches Gebilde zugehämmert hat. Aber das Ergebnis einer solchen Tätigkeit kann allenfalls ein Schmuck, nie eine Macht in unserm Leben werden.

Für die Kammerspiele ist die Tatsache der Aufführung rühmlicher als die Bühnenleistung. Ein umstrittener Autor wie Vollmoeller mußte endlich einmal gespielt werden: aber er mußte besser gespielt werden. Hier war wieder ein Fall, wo Regie und Darstellung die Aufgabe hatten, für den Dichter zu denken. Je langsamer er vorwärts schlich, desto eiliger hatte ihr Lauf zu sein. Da war es schon äußerlich vom Übel, daß die drei Bilder, die engstens zu einander gehören, weil dieser Dreiakter ja

Emil Orlik:
Die Räuber



Das
Schlafzimmer
des alten Moor

Carl Czes[illegible]
König [illegible]

[illegible]
[illegible]

[illegible] Hofmannsthal und George. Ein lyrischer Wolken-[illegible]. Mit Versen sind alle Wege überschwemmt, die [illegible] Wirkungen führen könnten. Es sind Verse von [illegible] Art: flammende und sanfte, dunkelglühende und [illegible], geschmäcklerische und wahrhaft erlesene. Man [illegible] als Leser wenige missen, auch nicht die nachempfundenen. Auf der Bühne konnten und mußten selbst die originalsten fallen. Tristan wird Geograph und schweift auf Flügeln des Gesanges um den Erdball, zu den entlegenen Hafen im goldnen Archipel, in der Levante, im Marmormeer, am Horne von Byzanz, bei den Lagunen, auf der blauen Zante. Katherina wird Philosophin und forscht nach den Zusammenhängen dieses Lebens, glaubt endlich klar zu schauen, wie durch des Zufälligen verwirrt Geflecht die vorbestimmten geraden Bahnen laufen des tiefern Willens. So grauenhaft abstrakt kann dieses köstliche Gefäß voll Liebe werden. Man sieht am Ende mit Gleichmut auf sie und auf ihr und ihrer Liebhaber Schicksal. Bei Balzac, Vollmoellers Vorgänger, war dieser Gleichmut ein verständnisinniges Lächeln. Dort steckt die Gräfin den zweiten Mann in einen Kasten, und als der Gatte mit dem blutigen Haupt des ersten kommt, ist Eva innerlich bereits im Land der neuen Leidenschaft. Ein Gleichnis voll Humor. Vollmoeller gibt einen Einzelfall mit einer sengenden, doch kühlen Glut. Es zeugt von seltener Kunstfertigkeit, wie dieser lyrische Eklektiker von erstem Rang ein dramenähnliches Gebilde zugehämmert hat. Aber das Ergebnis einer solchen Tätigkeit kann allenfalls ein Schmuck, nie eine Macht in unserm Leben werden.

Für die Kammerspiele ist die Tatsache der Aufführung rühmlicher als die Bühnenleistung. Ein umstrittener Autor wie Vollmoeller mußte endlich einmal gespielt werden: aber er mußte besser gespielt werden. Hier war wieder ein Fall, wo Regie und Darstellung die Aufgabe hatten, für den Dichter zu denken. [illegible] immer er vorwärts schlich, desto eiliger hatte ihr Lauf [illegible]. Da war es schon äußerlich vom Übel, daß die drei Bilder, [illegible]stens zu einander gehören, weil dieser Dreiakter ja

Emil Orlik:
Die Räuber

Das
Schlafzimmer
des alten Moor

Carl Czeschka:
König Lear

In Cornwalls
Haus

eigentlich ein einziger Akt ist, durch gähnende Zeitabstände getrennt waren. Aber das wäre wahrscheinlich leichter zu ertragen gewesen, wenn es auf der Bühne vollmoellerischer zugegangen wäre. Wie Catherina und ihr Tristan beschaffen sind, sollte eher sie aus Welschland, er aus Deutschland herzustammen scheinen. Hier wars umgekehrt. Lucie Höflich war ganz deutsch. Dies Bildnis ist bezaubernd schön, konnte man im ersten Akte schwärmen. Aber auch innen lebte eine schaffende Gewalt, die aus dieser Catherina, wenn schon niemals eine Renaissancegestalt, so doch ein Lebewesen von Fleisch und Blut machte. Im dritten Akt erlahmte offensichtlich mit der Kraft die Lust. Hier reichte, für eine gewagte Seelenanalyse königlichen Stils, die robuste Blondheit und gesunde Nüchternheit der Höflich nicht hin und nicht her. Mit ihr versagte, wider die Erwartung, Alexander Moissi. Der war doch sonst kein schlechter Sprecher? Hier blieb alles tonlos, und Vollmoellers ohnehin gefährdeter Schlußakt versank. Es ist mir zweifelhaft, ob ihm, bei seinem antidramatischen Charakter, die beste Darstellung wesentlich nützen würde. Aber es ist unzweifelhaft, daß ihm diese Darstellung wesentlich geschadet hat.

Schiller: Die Räuber

Dies Stück ist kein Theaterstück. Nehme ich das Schießen, Sengen, Brennen und dergleichen hinweg, so ist es für die Bühne ermüdend und schwer.“ Das hat von den ‚Räubern‘ Schiller selbst gesagt. Es kann immer nur für schlechte Bühnen wahr gewesen sein. Nie aber ist es weniger wahr gewesen als am zehnten Januar 1908. Da saßen wir fünf Stunden zitternd, glühend und unersättlich, wie am ersten Tag, vor diesem Drama. Dem Dichter, selbstverständlich, zum mindesten den halben Dank. Nur daß eben doch ein Kerl wie Reinhardt nötig war, um uns die zeitgebundenen Teile zu beleben und mit den ewig gültigen auf einen Ton zu stimmen. Für diesen Ton gabs keine Wahl. Es mußte der Ton der Jugend sein, der überschwänglich tobenden, himmelhoch jauchzenden, anarchisch kühnen Jugend aller fruchtbaren Epochen. Er umbrauste uns an jenem Abend mit der Gewalt von Donnerhall und Schwertgeklirr; und wenn jetzt die Arbeit auch dieser Vorstellung, wie jeder andern, sich prüfen und in ihren Einzelheiten bewerten lassen wird, so wäre es gleichwohl verkehrt, daraus zu schließen, daß Arbeit irgend sichtbar war.

Die Szenen, die sich da in schnellster Aufeinanderfolge abrollen, entstammen wesentlich der ersten Fassung. Die zweite hat Reinhardt einzig für den vierten Akt herangezogen. Der Vorteil ist, daß Hermann eine Art Entwicklung hat. Dafür muß manches fallen, was wohl nicht nur für mich mit unvergänglichen schauspielerischen Erlebnissen verknüpft ist. Es mag fallen; denn wen möchte einer, der Matkowsky sah, noch die väterliche Erde küssen sehen? Das Gesamtbild tritt jedenfalls in vollem Glanz heraus. Es ist, trotz allem Glanz, mit ungeheurer Sachlichkeit gemalt. Um ihretwillen werden sogar erlaubte Effekte verschmäht. Wie herrlich die Sonne dort untergeht! heißts an der Donau. Jeder Regisseur gießt hier ein violettes Glühlicht auf die Waldlandschaft und auf den beichtenden Kosinsky. Bei Reinhardt hat den Sonnenuntergang die

Phantasie zu leisten. Bei ihm gibts keinen Abweg von dem einen Ziel: den beiden gleichen Hälften dieser ‚Räuber', der gräflich atheistischen und der revolutionären Banditen-Tragödie, zu gleichem Recht zu helfen.

Schloß Moor wird ganz lebendig. Dieser konventionell-langweilige Tummelplatz eines hilflosen Theatergreises und der bedauernswertesten Sentimentalen hat hier schon szenisch Farbe, Stimmung und fast so etwas wie Geschichte. Das unwohnliche Wohngemach, hinter dem sich von links und rechts die Bildergalerie entlangzieht, und von dessen Mitteltür ein schmaler Gang in Franzens Zimmer läuft; dieses Zimmer, das mit unheimlichem Gerät die Sinnesart seines Besitzers kündet; des alten Moor rotausgeschlagener Ruheraum, der in seiner Enge und dank dem altertümlichen Klavier ein Ort der Kunst und der Behaglichkeit sein könnte: an allen diesen Stätten hausen leibhafte Menschenkinder. Herr Schildkraut hat als alter Moor zum Glück nicht den gebrechlich-breiigen Gemütston, in dem sämtliche Besonderheiten untergehen. Wenn Schillers Drama wider die Tyrannen loszieht: einer von ihnen wird wohl dieser alte Moor sein. So ist es auch gewiß gemeint, weil ohne eigenes Verschulden und ohne Angst vor der Vergeltung der Graf nicht derart schnell den plumpsten Verdächtigungen Glauben schenken würde. Herr Schildkraut vereinigt Sicherheit der Haltung, leichte Beschränktheit, Herzensgüte und einen Rest von Jähzorn zu einer Studie, die seit dem Shylock zum ersten Mal wieder seinen alten Ruf rechtfertigt. Den hergebrachten Jammermann würde der Schreck ja wirklich töten. Unsrer wird erst durch den Hungerturm gebrochen und hat für diesen Zustand onomatopoetische Tierlaute, die um so mehr ergreifen, als man ihn kurz vorher noch mit Verständnis und Genuß Amalias Gesang hat lauschen sehen. Dieser meist fortgelassene Gesang ist auch eins von den Mitteln, durch die sowohl die Zeit wie die bestimmte Sphäre des Hauses Moor vergegenwärtigt wird. Fräulein Höflich übt ihn erst am Klavier und dann zur Laute und ist kunstlos genug, um keiner zünftigen

Sängerin zu gleichen, kunstvoll genug, um unsern Ohren eben so wohl zu tun, wie sie den Augen immer wohltut. Den alten Moor hat vor Herrn Schildkraut Mitterwurzer schon gerettet; Amalia von Edelreich hat schwerlich je zuvor so menschenähnlich ausgesehen und geschrien. Wenn dies herzhafte Edelfräulein Hermann, mein Rabe, liebt, so ist es einmal nicht der Gegensatz, der anzieht. Auch Herr von Winterstein befreit seine Figur aus der Schablone. Blind, wie er vor Rachsucht aus verschmähter Liebe ist, und ohne die Fähigkeit geistiger Selbstkontrolle läßt er sich übertölpeln. Das wird mit leisen Strichen so glaubhaft gemacht, wie irgend möglich ist. Aber schon mitten in der hergeleierten Zweckrede überkommt ihn sichtlich Reue, die eine erzieherische Wirkung für ihn hat. In jener eingeschobenen Szene des vierten Akts, wo sich, nach Schillers Wort, die beiden Schurken aneinander zerschlagen, wird der Schurke Hermann nur zerschlagen, um noch ein Mann zu werden. Herr von Winterstein, der sich jetzt überhaupt langsam zu finden scheint, hat hier diejenige entschlossene Rauheit, die Hoffnungen für Hermanns Zukunft weckt. Am ersten Abend folgte das Einschiebsel derjenigen Szene, wo der alte Daniel den Räuber Moor erkennt. Da Hans Pagay dieser treue Schaffner war, kann man sich denken, welche Perspektive patriarchalischen Verhältnisses vom Herrn zum Diener sich damit ergab. So kam eins zum andern, um Schloß Moor von allen Seiten zu beleuchten. Um es aber nicht für sich allein bestehen zu lassen, um Fäden auch ins zugehörige Dorf zu spinnen, hatte man ausnahmsweise Pastor Moser aufgeboten: Herr Steinrück wetterte aus Leibeskräften, wie um zugleich den Ärger loszuwerden, daß er nicht Franzens Rolle spielen durfte.

Der Franz des zweiten Abends war am ersten Abend Spiegelberg. Herr Moissi sprüht von Komödienfreude und überträgt sie mühelos auf Partner wie auf Publikum. Sein Spiegelberg schillert in tausend Lichtern und hat ein Tempo der Zunge und eine Beweglichkeit der Glieder, daß die Bühne selbst zu tanzen scheint. Dieses Lümpchen ist ganz gewiß aus

einem edlen Haus. Man wäre gar nicht überrascht, ihn plötzlich Kosinskys Vergangenheit als seine eigene zum besten geben zu hören: so rassig und kulturvoll wirkt diese farbenfröhliche Romanenkunst. Noch in den spätern kleinen Szenen und in den kürzesten Repliken ist jedes Wort von bezwingender Macht; um wieviel mehr die Aufreizung zum Räubertum. Es war am zweiten Abend nachzuprüfen, daß der gewaltige Premiereneindruck der Libertinerszene dem Spiegelberg von Moissi zuzuschreiben war. Der plebejischere und doch nicht komischere Gaunertypus von Herrn Biensfeldt kann ihn im geringsten nicht ersetzen. Das ist der eine Grund, warum es bei der ursprünglichen Gruppierung bleiben sollte. Der zweite Grund ist, daß im andern Fall Herr Moissi und nicht mehr Paul Wegener Franz ist. Der Franz von Moissi ist, losgelöst von der Figur des Dichters, durchaus nicht ohne Reiz. Sich selbst den Schillerschen Steckbrief auszustellen, hätte er keinen Anlaß; er läßt ihn weg. Die Fahlheit des magern Gesichts, das Grinsen des dünnen Mundes, ein unsicherer Blick aus kleinen Augen, der schleifende Gang der eingeknickten Beine: das reicht aus, um ihn auch ohne Hottentottenmaul von seiner Schönheit unbefriedigt sein zu lassen. Aber bei weitem mehr noch als der Körper wird die Seele der Gestalt gemildert, und hierin scheint mir doch die Grenze überschritten. Dieser Franz Moor hat Charme. Er konversiert berückend, um uns die Wirkung auf den Vater zu erklären, und hat uns unversehens selbst berückt. Das ist die Kanaille? Das ist ein netter, von Haus aus gutartiger Bursche, zu dem es gar nicht paßt, wenn er nach einem alten Mann mit Füßen tritt, der kindisch schmollt, wo er Skorpion sein sollte, und den man gern zärtlich und hilfreich streicheln möchte, sobald das unverdiente Schicksal ihn ereilt. Da ist Paul Wegeners Franz von anderm Schlag. Zu dem faßt man kein Herz. Der regelrechte Wüterich, mit rotem Schopf, mit breiter Fresse und einer Gallenfarbe, bei deren Anblick man selbst gelbsüchtig werden kann. Wegener ist der Ansicht, daß Franz Moor, bei dessen Gestaltung Schiller, nach seinem eigenen Bekenntnis, den

Menſchen überhüpft hat, menſchlich gar nicht zu erklären iſt, und weiſt ihn drum ins Reich der Unzurechnungsfähigkeit. Dafür iſt er mit Mitterwurzer totgeſchlagen worden. Zu Unrecht: denn ſelbſt wenn ich mich nicht ziemlich deutlich an deſſen Franz erinnerte, würde ich ihm von ſeinem Biographen eine mentale Abnormität nachgeſagt finden, die beinah ſchon ins Irrenhaus gehöre. Auch Wegener entwirft ein Krankheitsbild, dem, bei allen pathologiſchen Kinkerlitzchen, ein großer Zug ins Wüſte nicht gut abzuſprechen iſt. Das Unglück iſt nur, daß die Bühne andern Kunſtgeſetzen unterliegt als Malerei und Plaſtik. Grell, graß und kreiſchend, ein Plakat, illuminiert und fresko, ſteht dieſer Franz auf Anhieb da. Fünf Dramenakte aber leben von Bewegung, von Abwechſlung, von Steigerung. Wegener, ein bischen trocken, glanzlos, undurchſichtig, bleibt dieſes alles leider ſchuldig. Gleichwohl iſt ein beängſtigender Kuliſſenſtürmer nicht allein Schillerſcher als Moiſſis ſanfter Knabe, ſondern auch glücklicher im Stil der Aufführung und, namentlich, in ſeinem Übermaß ein Ausgleich zu Herrn Oscar Beregis allzu maßvollem Karl. Mehr freilich wäre dieſem Karl nicht vorzuwerfen. Er iſt kein Ungeheuer. Die flammend ungeſtüme Geſetzloſigkeit des Räuberhauptmanns iſt ihm nicht gerade zuzutrauen. Aber es iſt eine Tugend, daß er ſie auch nicht forciert. Ihm genügts, ein Menſch zu ſein: ein lyriſch-ſentimentaler, weltſchmerzlich angehauchter, dabei doch feurig ſtarker, edler, ſchöner Menſch; nur eben gar kein Titanide.

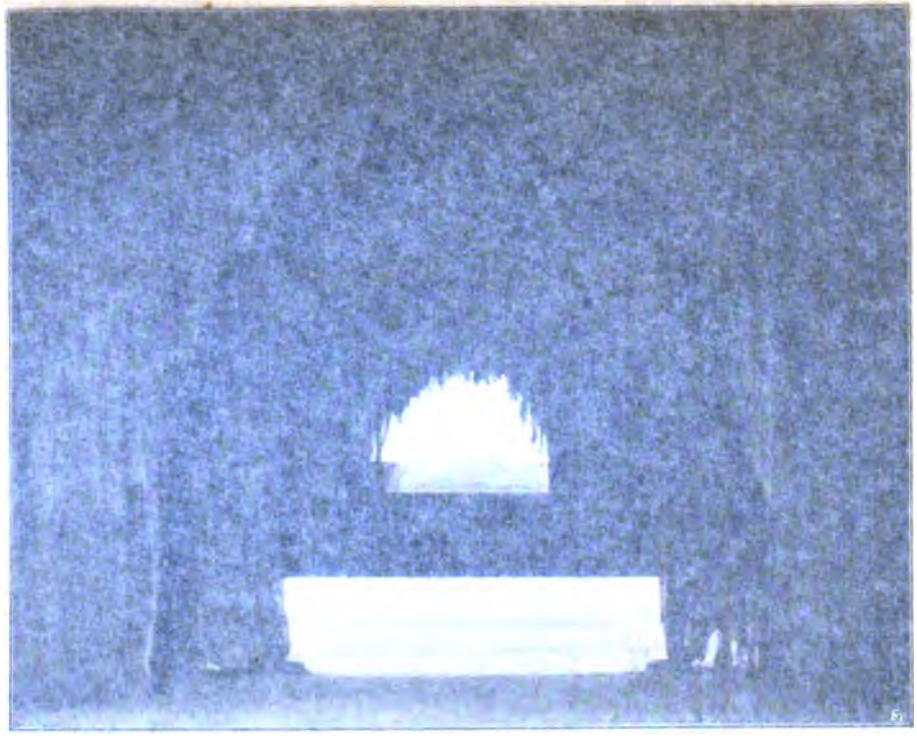
Jetzt glaubt es oder glaubt es nicht: daß weder Franz noch Karl uns ganz befriedigt, tut der Gewalt von Reinhardts Leiſtung keinen Abbruch. Ihm heißt das Drama nicht nach einem von den Mooren, ſondern ſchlechtweg: Die Räuber. Auch hier ſind Einzelheiten leicht zu kritiſieren. Schweizer könnte jünger, Roller ſaftiger, Koſinsky hingeriſſener ſein. Was tuts! Die Maſſe lebt in wunderbarer Glut. Geſellen wie Spiegelberg und Schufterle verſchwinden in der Schar der Gutgeſinnten. Sie hauſen Tag und Nacht in einem Wald, der gar nicht aufzuhören ſcheint. Man blickt in dunkle

Tiefen. In den Wipfeln ſitzen Wachen. Sie geben Zeichen, da Roller im Triumph empfangen werden ſoll. Von allen Seiten taucht es raunend und rufend auf und ballt ſich raſch zuſammen. Dann wälzt ſichs wie ein mächtiger Leib vom Berg herab und jubelt wie aus einer Rieſenkehle. Man muß an ſich halten, um nicht begeiſtert mitzuſchreien. Das Räuberlied iſt ſonſt im ſchlechten Sinn Theater: Wenn ich nicht irre, hörten wir geübte Stimmen Chorus ſingen. Bei Reinhardt iſt es ein Naturereignis, das den Zuſammenhang dieſer rebelliſchen Geſellſchaft mit Erde, Baum und Himmel, mit Wind und Mond und Sonne malt. In ihrem ſtürmiſch jungen Pantheismus liegt das Geheimnis dieſer Vorſtellung. Man iſt vom Zug und Fluß und Wurf und Schwung der Sache mit ganzem Herzen und mit ganzer Seele hingenommen.

Strauß: Hochzeit

Jawohl: Emil Straußens ‚Hochzeit' ist ohne diejenige Kenntnis des Theaters gedichtet, die jeder aufmerksame Schauspieler und selbst der geweckteren Parkettbesucher mit der Zeit erwirbt; die der Bodensee aber seinen Anwohnern offenbar nicht gewährt. Alles, was sich abmerken, lernen, erarbeiten läßt, fehlt diesem Werk. Nicht nur, daß es innerlich kein Drama ist: es verstößt auch gegen die simpelsten Kulissenregeln, ermüdet durch schwatzhafte Wiederholungen und läuft manchmal Gefahr, durch naivste Ungeschicklichkeiten die Bestie Publikum zu reizen, die eine so übertrieben blauäugige Vertrauensseligkeit denn doch nicht verträgt. Vergiß die Peitsche nicht! Nein, Emil Strauß ist kein Tierbändiger; allenfalls ist er Arion. Die Premierentiger und die Höllenhunde der Nachtreportage haben ihn ungerührt ins Schattenreich verdammt: nie labe Schönes ihren Mut! Jedoch Delphine sind ihm nachgezogen, als lockte sie ein Zauberwort. Setzt man statt dessen: Zauber des Wortes, so hat man das Element, womit der Undramatiker Strauß seine tiefste Wirkung übt. Er spricht eine Sprache, die bis in die Interjektionen hinein sein Eigentum ist. Sie singt und klingt und macht neu, was sie anrührt. Man muß nur ‚ein Merks' für so etwas haben. Das ist übrigens gleich ein Beispiel dafür, wie unscheinbare Wendungen von provinzialer Natürlichkeit dazu beitragen, eine Atmosphäre zu schaffen, in der die älteste Geschichte ihre Ursprünglichkeit zurückgewinnen müßte. Was hier frisch belebt wird, ist der typische Kampf der Jugend gegen die Erotik des Alters. Man denke sich ‚Jolanthes Hochzeit' nicht nachträglich von einem Sudermannschen Gutsbesitzer humorhaft distanziert, sondern von einem gläubigen Dichter mit allen Schmerzen des gegenwärtigen Erlebens dargestellt.

Emma Üing, achtzehnjährig, soll aus den Kinderschuhen, statt in das Schicksal und die Erfahrungen der Jugend und der besten Jahre, sofort ins Alter übergehen. Sie soll, mehr um der Versorgung ihres Vaters als um ihrer eigenen willen, einen ‚gestandenen'



Ludwig von Hofmann: Aglavaine und Selysette — Garten

Straußens Hochzeit

Emil Straußens ‚Hochzeit' ist ohne diejenige Art des Raums des Theaters gedichtet, die jeder aufmerksame Theaterbesucher und selbst der geweckte Parkettbesucher mit der Zeit erhält, die der Bodensee aber seinen Anwohnern offenbar nicht gewährt. Alles, was sich anmerken, lernen, erarbeiten läßt, fehlt diesem Werk. Nicht nur, daß es innerlich kein Drama ist: es verstößt auch gegen die simpelsten Kulissenregeln, ermüdet durch sinnlose Wiederholungen und läuft manchmal Gefahr, durch namenlose Ungeschicklichkeiten die Bestie Publikum zu reizen, die eine so übertrieben blauäugige Vertrauensseligkeit denn doch nicht verträgt. Vergeß die Peitsche nicht! Nein, Emil Strauß ist kein Tierbändiger: allenfalls ist er Arion. Die Premierentiger und die Seelenkunde der Nachtreportage haben ihn ungerührt ins Schattenreich verdammt: nie labe Schönes ihren Mut! Jedoch Lemuren sind ihm nachgezogen, als lockte sie ein Zauberwort. Setzt man statt dessen: Zauber des Wortes, so hat man das Element, womit der Lyrdramatiker Strauß seine tiefste Wirkung tut. Er spricht eine Sprache, die bis in die Interjektionen hinein sein Eigentum ist. Sie singt und klingt und macht neu, was sie anrührt. Man muß nur ‚ein Herz' für so etwas haben. Das ist übrigens gleich ein Beispiel dafür, wie unscheinbare Wendungen von provinzialer Natürlichkeit dazu beitragen, eine Atmosphäre zu schaffen, in der die älteste Geschichte ihre Ursprünglichkeit zurückgewinnen mußte. Was hier frisch belebt wird, ist der typische Kampf der Jugend gegen die Erotik des Alters. Man denke sich ‚Yolanthes Hochzeit' nicht nachträglich von einem Sudermannschen Gutsbesitzer humorhaft ordinär, sondern von einem gläubigen Dichter mit allen Schmerzen des gegenwärtigen Erlebens dargestellt.

Emma Ring, achtzehnjährig, soll aus den Kinderschuhen, statt in das Schicksal und die Erfahrungen der Jugend und der besten Jahre, sofort ins Alter übergehen. Sie soll, mehr um der Versorgung ihres Vaters als um ihrer eigenen willen, einen gestandenen

Ludwig von Hofmann: Aglavaine und Selysette **Garten**

Mann von über sechzig Jahren heiraten. Käme dessen Neffe Bartel Rod nicht: es geschähe. Daß es nicht geschieht, das ist die Endabsicht; auf welche Weise nicht, der Inhalt dieses Schauspiels. Strauß gibt sich mit den Nöten der beiden alten Herren nicht sonderlich viel ab. Er könnte die abwägende Gerechtigkeit verkörpern wollen und, nach Hauptmanns Vorgang, den greisen Freier zu einer tragischen Figur erhöhen. Aber Hauptmann hat es dabei leichter, weil sein Kaiser Karl sich eine Dirne auserseht. Straußens grauem Liesegang liegt eine mattrote Menschenknospe von seltener Herrlichkeit im Sinn, und der Dichter hätte einen mehr als aesthetischen Widerstand in uns zu überwinden, wenn er, wie der liebe Gott, all seinen Kindern den gleichen Anteil an seinen sämtlichen Gebilden zugestände. Strauß tut das denn auch nicht. Er schlägt sich mit leidenschaftlicher Parteilichkeit zur Jugend und proklamiert ihr Recht auf ihresgleichen. Bartel Rod und Emma Üing versenken ihre Augen ineinander und lieben sich mit diesem ersten Blick. Damit beginnt ein Zickzackweg, der mit einem Schritt vom Ziele weg, mit jedem nächsten wieder zum Ziele hin geleitet. Denn diese Emma ist kein Flittchen. Sie ist ein Menschenkind von schwerem Blut und härtester Vergangenheit und hat ein Wort gegeben. Sie lauscht entzückt, wenn ihr der heiße, kühne, reine Bartel predigt, daß ein wohlgeschaffenes Herz sich nicht durch ein erzwungenes Wörtlein aufspießen lasse wie ein Schmetterling. Aber es ist zunächst noch zu viel Konvention, zu viel Familiensinn und zu viel Zagheit vor dem ungekannten Leben in ihr, als daß ihr Pflichtbewußtsein selbst durch so heftigen Ansturm zu erschüttern wäre. Durch Sturm ist hier nichts einzunehmen, wir müssen uns zur List bequemen! würde ein Bartel sagen, der ein Raffinierter wäre. Straußens grabem, hellem, aufrechtem Mannesbild hilft die Natur. Eine Frau ist das, wozu der Mann sie langsam macht. Es erweist eine vorbildlich feine, reife und vorläufig auch ganz dramatische Psychologenkunst, wie dieses Emmale unwillkürlich durch diesen Bartel wird, ihm ähnlich wird. Mit seiner Hilfe besiegt sie ihre Lebensangst. Er

weckt ihr Mut und weckt ihr Ehre. Das Lamm wird, gleichsam Glied um Glied, zu einer Löwin. Vom Traualtar führt sie ein andrer als der anvermählte und doch der rechte Mann hinweg in seine Welt.

Das wäre der organische Schluß eines Dramas, das in seinem Verlauf einen allgemein gültigen Konflikt unanfechtbar entwickelt hätte und auf diese Weise zwingend löste. Wenn Strauß sich, nach den Eindrücken der Aufführung, entschlösse, es bei diesen schlank gegliederten, kräftig ansteigenden, lichten und poesiegesegneten drei Akten zu belassen, dann wäre die deutsche Bühne um eine Kostbarkeit von Dauer reicher. In der vorhandenen Fassung phantasiert unser Dichtersmann noch lange weiter. Bartel und Emma feiern in einer Felsenhöhle Hochzeit. Die Tatsache war unausbleiblich: die Örtlichkeit ist wenig von Belang. Am nächsten Morgen erscheint der Herr Gemahl, und es entspinnt sich eine Szene, die in ihren Gründen und in ihren Konsequenzen gleichfalls selbstverständlich und eben darum zu entbehren ist. Liesegang macht einen kompromißlerischen Vorschlag, der vielen ohne weiteres annehmbar erscheinen würde, nur gerade für diesen so beschaffenen Bartel unannehmbar ist. Daß Bartel sich dabei nicht mehr beherrschen kann und in der Rage das zarte junge Ding, das er nicht fest genug geworden wähnt, mit harten Worten peinigt: das ist einfach wahr, nicht weil er hinterher erklärt, warum noch eine letzte Probe nötig war, sondern weil dieser vierundzwanzigjährige Brausekopf reizbare Nerven und eine rauhe Schale hat. Daß Emmale noch immer mit ein paar Fäden an dem Vater hängt und darum leichter zur Versöhnlichkeit gestimmt ist, daß sie im ersten Schrecken über die unholde Art des Liebsten wegläuft und gleich darauf erst recht erkennt, wo fortan ihre Heimat ist: das ist nicht minder wahr und ist in seinem schmerzhaft schönen Auf und Ab getreu gezeichnet. Aber all das ist leider völlig undramatisch. Es bringt nicht vorwärts. Es ist ein retardierendes Moment von absoluter Überflüssigkeit. Strauß unterschätzt sich und mißkennt das Drama. Er hat uns in der ersten Hälfte die Zusammengehörigkeit

der beiden jungen Menschen unwiderstehlich suggeriert. Wir glauben bei ihrem Anblick: die waren einander vorbestimmt. Es ist uns ganz unzweifelhaft, daß sie gemeinsam jedes Hindernis besiegen werden. Wenn das nicht feststünde, dann wären auch sechs weitere Beweise kaum genügend. Da es feststeht, ist der zweite schon vom Übel. Bartel und Emmale haben aneinander in zwei Tagen mehr erlebt, als sonst in einem Jahre zu erwarten ist. Aber der Strauß der zweiten Hälfte hat nicht das Tempo der zwei Tage, sondern des einen Jahres. Nachdem er seine Epikernatur drei Akte lang bezähmt hat, läßt er sie drei andre Akte lang erleichtert frei. Das wäre fehlerhaft selbst dann, wenn er auf Grund dieser drei andern Akte zu einem neuen Schlusse käme. Der Schluß bleibt unverändert, und die Bewunderung muß sich, sobald das Drama ausgeschöpft ist, an Lyrik und Romantik halten. „Es liegt ein Duft, ein Hauch über den Dingen: das ist das Beste.“ Im Buch versagt es keinen Augenblick. Auf der Bühne zerrinnt, wenn alle festern Dramenkörperteile fehlen, derlei in Unform.

Gäbe es noch Dramaturgen im eigentlichen Sinn des Wortes: hier hätten sie sich einmal zeigen können. Aber ‚Hochzeit‘ wurde in den Kammerspielen so aufgeführt, wie sie geschrieben ist. Kaum daß ein paar zu ausgedehnte Reden weggelassen wurden. Auch die Regie war lässig. Pausen zwischen und in den Akten hielten unnütz lange auf. An Zustandsmalerei ward nicht gespart. Da wäre überall noch nachzuhelfen. Ganz unverbesserlich ist nur die Darstellung. Die beiden alten Herren wirken so sekundär, wie sie von Strauß behandelt sind. Mehr wäre wieder einmal weniger. Engels hätte aus dem genarrten Bräutigam eine tragikomische Gestalt von großem Zug gemacht und damit das Gleichgewicht des Stücks verrückt. Herr Tiedtke bleibt ein bescheidenes Männchen mit maßvollem Johannistrieb. Herr Arnold als sein Schwiegervater hat eine ulkige Kontur und braucht nichts weiter. Das Schauspiel gehört der Jugend und könnte auch so heißen. Sehenswürdig in ihrer Jugend und in ihrer Kunst sind Kayßler und die Heims. Ist er ganz

Eiche, ſo ſcheint ſie zuerſt ganz Epheu eines andern Stamms: hilflos und rührend hingegeben ihrer Pflicht. Da iſt es denn nun wunderbar, wie ſie ſich mehr und mehr zu ihm hinüberrankt, ihn endlich als ihre einzige Pflicht erkennt und damit freier, farbiger und ſtärker wird. Kayßler hat dabei nur immer feſt zu ſtehen und eine Zuverſicht zu ſein. Die Heims aber ringt und wächſt, jubelt und bangt, brennt und ſchmilzt und hat für jeden Regungswechſel einen Ton und eine Miene von jener (bei Ida Buchner zum erſten Mal bewährten) Einfachheit und Innigkeit, die aus der Tiefe kommen, und in dieſem Fall ſchon darum aus der Tiefe kommen müſſen, weil ſie ſonſt nicht ſo lange Zeit bis an die Oberfläche gebraucht hätten.

Dymow: Nju

Seit Njura Frau ist, hat sie niemals aufgehört, sich nach der großen Leidenschaft zu sehnen. Im neunten Jahr ist ihr, als müsse sie das Glück beim Schopfe packen, wenn sie es nicht versäumen soll. Sie findet: einen Dichter. In ihr und um sie wird es hell und warm. Sie liebt ihn rückhaltslos und stolz und tapfer. Läuft ihrem Mann davon, weil er in einem Wutanfall den Liebhaber geohrfeigt, in seiner Gier sie vergewaltigt hat. Haust dann allein in einem karg möblierten Zimmer. Sieht langsam alle Schönheit schwinden. Weiß keinen Vater für das Kind, das wird. Fühlt sich auch von dem Dichter nicht verstanden. Und räumt sich leise weg . . . .

Was Nju erlebt, das nennt der junge Russe Ossip Dymow eine Alltagstragödie. Halb mit Berechtigung. Nju hört und sagt, was einmal jeder, mit andern oder fast denselben Worten, zu einer augenblicklich sehr geliebten Frau gesagt, von einer liebenden gehört hat — im Dunkel eines sommerlichen Gartens, im Dämmerlicht des Arbeitszimmers, zu ihren Füßen und an ihrem Halse. „Ich will nicht, daß Du von andern Frauen sprichst." „Deine Hände sind herrlich." „Ach, ich liebe Deinen Kopf, Deine kluge Stirn." „Mein Mädchen!" „Nein, wie konnte ich nur ohne Dich leben." „Jede Begegnung im Leben scheint verspätet." „Wir werden uns nie trennen." Es ist alltäglich, daß wir uns, ungeachtet aller Schwüre, dennoch trennen. Aber es ist nicht alltäglich, daß Njura daran stirbt. Alltäglich ist es, daß der Mann entweder nichts erfährt oder sich mehr zu Kompromissen als Skandalen eignet; daß jene Flammenliebe sich selber schnell verzehrt, nichts als ein kümmerliches Aschenhäuflein hinterläßt, und daß das Dasein für die Frau farblos und unaufregend, arm und traurig weiterschleicht. Dymow ist nicht der Naturalist, der er gescholten worden ist, weil er ja durch den Tod der Qual ein Ende macht. Er ist insofern nicht Naturalist, als er die Mannigfaltigkeit des Lebens zweckvoll gesichtet und die Teile nach Gebühr akzentuiert hat. Sein Naturalismus zeigt sich einzig darin, daß er

nicht redet, sondern darstellt; daß er sich weder zu einem Urteil noch zu einem Mitgefühl hinreißen läßt. Es hageln harte Tatsachen wie Schlossen nieder.

Daher stammt die Gerechtigkeit der Dichtung. Jeder tut, was er muß, und ist davor gesichert, den Zwang in seinem Blut moralisch abgeschätzt zu sehen. Wäre der Gatte von Ibsen oder Shaw, so würde er, wie Doktor Wangel und wie Pastor Morell, in Ruhe warten, bis der Flackerglanz des Fremden Mannes, der auf englisch Eugen Marchbanks heißt, erloschen ist. Als Russe ist er weich und roh zugleich. So locker ihm die Tränen sitzen, so leicht tobt, schlägt und schießt er auch. Er ist das Männchen, das den Besitz mit Nägeln und mit Klauen schützt und doch nicht schützen kann, weil ein Instinkt von dieser Einfachheit den Sprüngen sensitiver Frauennerven nicht gewachsen ist. Nju ist dabei nicht etwa mehr als er. Sie ist aus anderm Stoff; doch reicht auch sie nicht über ein normales Maß hinaus. Es wird sie keiner für ein Leben lieb gewinnen, wie ihre Schwester Anna Karenina. Dazu fehlt ihr die innere Fülle, der zauberhafte Charme, die große Mutterliebe. Daß sie ein Kind hat und ein Kind erwartet, erfährt man nebenbei und hinterher. Ihre Stärke ist weniger ihr Menschen- als ihr Russentum. Das gibt ihr jenen Fatalismus, den sie den Schläg' und Stößen des wütenden Geschicks bis in den Tod entgegensetzt. Das gibt ihr jene Ganzheit, die sich mit keinem kleinen Glück aus zweiter Hand begnügt. Sie hat nur einen Trieb: sich hinzugeben. Der Dichter, den sie liebt, hat nur den Trieb, sich zu bewahren. Daraus entsteht das Drama.

Dieser Dichter ist die gestufteste Gestalt. Wir kennen ihn nicht erst seit Schnitzler. Er ist lüstern nach allen Ergötzungen und Sensationen der Erotik, als nach dem Material für seine Arbeit. Gegen Nju ist er nicht einmal unaufrichtig. Er warnt sie, Forderungen an ihn zu stellen. Er sagt ihr gleich im Anfang, daß er grundsätzlich an den Dingen nur vorübergehe und sich nicht fangen lasse. Er denkt mit Nietzsche: Besser in Räuberhände fallen, als in die Träume eines brünstigen Weibes. Er weiß

Beſcheid. „So behandelt die Frau den Dichter! Sie ſpricht: ‚Hier ſind fünf Meter meines Lebens — ich ſchenke ſie Dir — ſchreibe ein Märchen darauf und widme es mir.‘ Und einen Raum von fünf Metern ihres Lebens ſoll der Dichter erfüllen, mit allem, was er beſitzt, und dann noch im rechten Augenblick den Schluß finden, weil das Papier zu Ende geht und der Gatte naht.“ Halb widerſtrebend, bequemt er ſich dann doch zu einem Liebesſpiel, das er am Schnürchen hat. Er entſchließt ſich, den Trunk nicht zu verſchmähen, ſolange er noch friſch, und ihn wegzuſchütten, wenn er abgeſtanden iſt; und es iſt unendlich fein geſchildert, wie die Gebärden der Empfindung ſogar in dieſem Skeptiker beinahe die Empfindung ſelbſt erzeugen, und wie er ſich vor dem brutwarmen Weibchen oft nur mit einem Ruck aufs Feſtland ſeines kühlen Kennertums zu retten weiß. Rache ſchmeckt auch dem Aeſtheten ſüß. In ſeine aufgeſcheuchte Wolluſt miſchen ſich Grauſamkeitsgelüſte ataviſtiſcher Natur. Sobald ihm aus der ſogenannten Liebe Pflichten zu erwachſen drohen, brutaliſiert er die Geliebte, um von ihr loszukommen. Er iſt nicht ungeſchickt: am andern Morgen iſt ſie tot. Noch ſeinen Schmerz um ſie, ſoweit er überhaupt vorhanden iſt, genießt er künſtleriſch, und nach dem Ablauf einer kurzen Anſtandsfriſt würde, wie für den Photographen Ekdal ſeine Hedwig, die kleine Nju für dieſen Dichter nichts als ein dankbares Deklamationsthema bedeuten, wenn er Talent zum Deklamieren hätte.

Er hat es nicht. Es iſt wieder eine von den Tugenden dieſer Alltagstragödie, daß auch der Dichter, der immerhin, kraft des Metiers, ein Recht auf Redefreiheit hätte, es nicht in Anſpruch nimmt. Er hat ſie nicht, die gräßlich kluge Dialektik ſeiner ſelbſt, die ein dramatiſches Geſchehen illuſoriſch macht. Was er von ſich erzählt, erzählt er ſeiner Partnerin, nicht uns. Wir ſehen, wie er handelt, und wie er ſich behandeln läßt, und haben, eins, zwei, drei, ein rundes Bild. Es bewegt ſich durch acht Szenen, die ſcheinbar loſe und doch ſo feſt zuſammenhängen, wie die Szenen von ‚Frühlings Erwachen‘, und von denen die achte

heute noch gestrichen werden sollte. Sie nimmt dem Tod der kleinen Nju die Reize des Geheimnisses, setzt strenge Motivierung an Stelle eines dichterischen clair-obsour und bringt mit dem Duett der schmerzgebeugten Eltern, die das letzte Tagebuch der Tochter lesen, ein stilfremdes Element der Rührung in das erfreulich unsentimentale Spiel. Sonst werden nämlich durchweg die Gefühle mehr verschluckt als ausgeströmt. Was Njura für ihr Alltagsdasein Grund zur Klage gibt, gibt uns für die Alltagstragödie ihres Daseins Grund zum aesthetischen Vergnügen. „Man scherzt, man plaudert", so beschwert sie sich, „doch gerade, wo die tiefsten, wahrsten Worte nötig sind: da fehlen sie". Es ist nicht nur ein Segen, daß wir von tiefen Wahrheiten, von ewigen Erkenntnissen, von prinzipiellen Abstraktionen unbehelligt bleiben: gerade davon hat auch die Gestalt der Nju die Atmosphäre von unerfüllter Sehnsucht, den feinsten Hauch von Schmerzlichkeit, davon, daß sie sich selber ein so schlechter Dolmetsch ist, und daß ihr in der Kehle stecken bleibt, wovon ihr Seelchen überquillt. Sie bringt nichts weiter von den Lippen, als daß da eines Tages einer kam und sie zerbrach und von ihr ging, als wäre nichts geschehen, und daß sie nun nichts mehr besitzt und gut tut, sich ganz leise wegzuräumen . . .

Ein Kammerspiel. Es ist denn auch eine Aufführung der ‚Kammerspiele', die an Intimität und Wucht den Musterleistungen dieser Bühne gleichkommt. Die kleinste Einzelheit gerät zum Ganzen, und die drei Menschen, von denen zwei sich keines Namens rühmen können, haben Gesicht und Blut und Geist und Eigentümlichkeit. Herr von Winterstein bewahrt mit großem Takt, durch flehentliche Blicke und hilflose Gesten, den Gatten vor der Lächerlichkeit, die über jedem Hahnrei hängt. Moissi hat für den Dichter sowohl die Sensibilität des zarten Körpers wie eine seltene Ausdrucksfähigkeit der ruhelosen Augen und für die Unbarmherzigkeit des Menschen einen unerbittlich kalten Klang der Stimme. Die Nju der Eysoldt steht ihrer Selysette nicht nach, und das will sagen, daß sie über jedes Lob erhaben ist.

[illegible] werden sollte. Sie [illegible] die Reize des [illegible] [illegible] Motive [illegible] eines [illegible] und bringt [illegible] [illegible] Augen [illegible] [illegible] während [illegible] der [illegible] [illegible] Spiel. [illegible] werden nämlich [illegible] die [illegible] beschwingt als [illegible] [illegible] [illegible] ein [illegible] zu [illegible] viel uns für [illegible] [illegible] Daseins [illegible] [illegible] „[illegible], man plaudert" [illegible] fie sich. [illegible] die [illegible] [illegible] [illegible] nicht nur ein [illegible], [illegible] wir [illegible] tiefen [illegible], [illegible] [illegible], [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] auch die [illegible] die [illegible] [illegible], den [illegible] von [illegible], [illegible] sie sich selber [illegible] [illegible] [illegible] Seele [illegible] über [illegible]. [illegible] nichts weiter von den [illegible] als daß [illegible] kam und sie zur [illegible] und [illegible] gar [illegible] nichts geschehen, [illegible] daß sie nun nichts [illegible] [illegible] und [illegible] sich ganz leise wegzuräumen . . .

[illegible]. Es [illegible] nun noch eine [illegible] Kammerspiele, die an [illegible] und [illegible] den [illegible] [illegible] Die [illegible] [illegible] zum [illegible], und die drei [illegible], von denen [illegible] keines Namens rühmen können, [illegible] Gesicht und [illegible] Geist und [illegible]. [illegible] großem Takt, durch [illegible] [illegible] und [illegible] [illegible] [illegible] vor der [illegible], die über jedem [illegible] [illegible] hat für den [illegible] sowohl die Sensibilität des [illegible] wie eine seltene Ausdrucksfähigkeit der [illegible] [illegible] und für die Unbarmherzigkeit des Menschen einen [illegible] [illegible] Klang der Stimme. Die [illegible] der [illegible] [illegible] Schicksale nicht nach, und das will sagen, daß [illegible] [illegible] Lob [illegible] ist.

Carl Czeschka: König Lear

Erste Szene

Eulenberg: Ulrich Fürst von Waldeck

Es ist schade um ihn. Er hätte von Hause aus das Zeug, im Mittelpunkt einer dramatischen Dichtung die ungewöhnliche Existenz zu führen, durch die sich tragische Helden von den mittelmäßigen Söhnen dieser Erde unterscheiden. Aber Herbert Eulenberg hat in diesem seinem jüngsten Schauspiel nicht das Zeug, viel mehr als die Peripherie lebendig zu machen. Ein deutsches Kleinfürstentum zu Mozarts Zeit. Mit ein paar Strichen steht es da: französelnd, zopfig, physiognomielos; ein Gefängnis. Es ist das Drama denkbar, daß Fürst Ulrichs sehnsuchtsvoller Feuergeist die Fesseln sprengt und in der großen Welt, entwurzelt, untergeht. Es sind noch andre Dramen denkbar. Eins, gleichviel welches, hätte Eulenberg erleben und gestalten müssen. Er fängt auch verheißend genug an. Er erzählt nicht blos, sondern er zeigt, wie Ulrich leidet: durch die Dummheit, die Servilität, die Untermenschlichkeit der Schranzen, und wie Ulrich liebt: sein junges Weib, voll von Musik, zum Menuettschritt wie geschaffen, ein Mondscheinseelchen und seit kurzem Mutter. Die Taufe gibt Gelegenheit, den kargen Glanz, die Enge und die Glücksenklave des Duodezhofs in schnellen Bildern, unaufdringlichen Kontrasten und träumerischer Lyrik zu entwickeln. Dieser erste Akt zeigt Eulenberg auf seiner Höhe. Die Gemeinschaft, die er malt, hat, ob sie dumpf ist oder licht, bei allen trüben Ahnungen zunächst idyllischen Charakter. Da naht das Schicksal — roh und kalt . . . .

Es muß nahen, wenn ein Drama entstehen soll, und es hat die Eigenschaft, verhältnismäßig roh und kalt zu sein. Selbst Schicksale von einer schreienden Sinnlosigkeit sind gar nicht selten. Das Schicksal, das Eulenberg ausgedacht hat, ist die Voraussetzung des Dramas. Bei solchen Voraussetzungen darf man nicht allzu heikel sein. Wenn es nicht anders geht, mag der Dramatiker auf einem Zufall, meinetwegen auf einem höchst unglaubhaften Zufall bauen. Aber Eulenbergs Voraussetzung, die seines Helden Schicksal wird, ist von voll-

kommener Unnatur, ist schlechterdings unmöglich. Den Fürsten Ulrich haßt die eigene Mutter so, daß sie sein Weib vergiftet, um ihn auf diese Weise aus dem Weg zu räumen. Ein zuckersüßes Mütterchen; Sophie heißt die Kanaille. Was ist ihr Ziel, und was ist ihr Motiv? Sie will den zweiten Sohn als Herrscher sehen, und sie verabscheut ihren ältesten, seitdem er ihr bei der Geburt besonders schmerzhaft zugesetzt hat. Aus solchem Grunde pflegen Mütter ihre Kinder dreifach heiß zu lieben. Solange dieser Grund von Eulenberg hintangehalten wird, steht man vor einem Rätsel. Man möchte fast wünschen, daß diese Mutter mit ihrem zweiten Sohn durch jene nahe Beziehung verknüpft wäre, die Geijerstams Nils Tufvesson an seine Mutter fesselt. Das würde die Sache noch grausiger, aber zugleich möglich machen. Es läge ein pathologischer Fall von Naturwidrigkeit vor, der immerhin in seiner Unerbittlichkeit und Unbezwingbarkeit grandios sein könnte. Eulenbergs Fall, sobald er sich aufklärt, ist pathologisch, ohne irgendwie groß und ohne auch nur einen Augenblick überzeugend zu sein. Es ist eine Monstrosität von krassester Willkürlichkeit, und wenn der ältere Sohn, im vierten Akt, an der entmenschten Mutter das Strafgericht vollzieht, dann entspinnt sich eine Szene, die in einem Publikum für Autodafés und Stiergefechte die rechte Resonanz finden würde.

Dann sieht es so aus, als führte Eulenberg sein eigenes Motiv ad absurdum, indem er den Fürsten Ulrich, der nach dem Tode seines Weibes in die Wildnis gestürmt ist, zur Heimkehr bestimmt werden läßt — wodurch? Durch die Kunde, daß sein Kind von der freundlichen Großmutter in den Stall geworfen worden ist und dort verblödet. Aber es ist nicht so ernst gemeint. In Eulenbergs Welt wird nicht aus psychologisch kontrollierbaren Beweggründen, sondern aus jähen Impulsen gehandelt. Derselbe zärtliche Vater hat ja das Kind vergessen, als ihn der erste Schmerz um sein Weib überwältigte, und er vergißt es wieder, da er zum Schluß in die Wildnis zurückflüchtet. Er hält sicherlich, mit Seumes Kanadier, sich und seine wilden Brüder aus Eulenbergs Blut für bessere Menschen. Sie sind nur primitivere

Menschen. Sie sind in jedem Moment voll von Empfindung, aber es braucht nicht immer dieselbe Empfindung zu sein. Sie sind Balladenexistenzen, und ihr Erzeuger wird nicht früher siegen, als bis er entweder diese Geschöpfe in ihre eigenste Gattung, nämlich in die Ballade, verpflanzt oder zu der Einsicht kommt, daß das Drama eine andre Art von Lebewesen erfordert. Tatsächlich fehlt Eulenberg zu einem Dramatiker nichts, als die Fähigkeit, dramatische Menschen zu schauen und körperhaft zu machen. Wie im ‚Blaubart', so ist in manchen Szenen des ‚Ulrich' ein Atem und eine Schlagkraft, die zu selten geworden sind, als daß sie nur so obenhin anerkannt werden dürften. Wie dort, so hier kann dieser melancholische, sehnsuchtsbange, wirklichkeitsscheue Dichtersmann zu Zeiten sich aufrecken, kann er ausgreifen, packen und festhalten. Er hat szenische Visionen von der sinnlichen Farbe der starken, naiven, ungebrochenen Theaterinstinkte. Wenn, im zweiten Akt, die junge Fürstin gestorben ist und Ulrich zwischen der Toten, dem konventionell ergriffenen Hofstaat und dem Verbrecherpaar hin- und hergerissen wird, so steht einer legitimen Wirkung von äußerster Gewalt nichts im Wege als eben die lächerliche Fragwürdigkeit der Todesursache. Wie schön könnte der (dritte) Akt im Walde sein, ließe sich nur der Einwand beschwichtigen, daß es bei einem halbwegs vernünftigen Verlauf der Dinge nie bis dahin gekommen wäre. Im vierten Akt denkt man an Hebbels ‚Nibelungen' und ihren unheimlichen Schlußakt. Ähnlich wie dort Volker der Spielmann nachts im Burghof sitzt, die Heunen scheucht und todgeweiht ist und voll Sterbensstimmung, so sitzt hier Masolino mit einer Geige unter einem Baum, während nebenan im finstern Turm der Sohn die Mutter zur Strecke bringt. Die beiden Elemente Eulenbergscher Poesie sind da vereinigt: eine weiche, durchempfundene, märchennahe, musikalisch abgetönte Lyrik und eine groteske Schaurigkeit, die unbekümmert über alle Forderungen der Menschenmöglichkeit hinwegsetzt. Sobald Eulenberg gelernt haben wird, seine phantasievolle Kraft in den Grenzen der Menschenmöglichkeit zu entfalten, wird die Bühne seinen unablässigen

Umwerbungen erliegen. ‚Ulrich Fürst von Waldeck' hat ihn seinem Ziel nicht sonderlich genähert.

Das Deutsche Theater scheint von vornherein kein Zutrauen zu dem Stück gehabt zu haben: es hätte wohl sonst nicht bis in den Mai damit gewartet. Vielleicht wollte es aber auch durch die Wahl dieser theaterfeindlichen Jahreszeit einen Skandal verhüten, zu dem sich etwa im Oktober entzündbare Gemüter durch das metzgerhafte Duell zwischen Mutter und Sohn hätten hinreißen lassen können. In der Aufführung war jedenfalls von Unlust oder Argwohn nichts zu merken, was bei gefährlichen Premieren in Berlin bekanntlich keineswegs so selbstverständlich ist, wie es sein sollte. In der Ausstattung hatte man sich nur für den Waldakt jeden Einfall erspart: dieser lückenlose Blätterteppich hinter den plastischen Stämmen des Vordergrundes — welch eine üble Mischung von Schlendrian und Fortschritt! In der Darstellung war individualisierendes Bestreben einheitlicher. Drei Gruppen unterschieden sich nicht so sehr durch ihre Schauspielkunst wie durch ihre Stellung im Drama. Den Hintergrund bildeten drei fürstentreue Seelen von durchschnittlicher Menschlichkeit. Herr Josef Klein, eine Spezialität für alle Sorten Horatios; Herrn Biensfeldts Masolino, mehr Vasall als Künstlerblut; ein paar Sprossen höher Hans Pagays Hassenstein, das leibhaftige Zeitkolorit, die verkörperte Achtzigjährigkeit, ein beschränktes Hirn, aber ein goldenes Herz. Links davor das Verbrecherpaar. Paul Wegener von löblicher Entsagungsfähigkeit, von einer bleichen, nervenfeinen Diskretion und glücklich pierrothaften Zügen; Frau Wangel, als die mütterliche Puppenspielerin, von unbeabsichtigter Komik frei, allein für diese vorsintflutliche Bestialität zu bürgerlich. Rechts das sinnlos tot- und wundgehetzte Wild. Fräulein Eibenschütz, in ihrer einen kleinen Szene, von einer abendmatten Lieblichkeit in Bild und Klang. Als Titelheldе Friedrich Kayßler: in allen stillen Schmerzlichkeiten herrlich; in allen Ausbrüchen von exaltierter Mimik und einem lange überwunden geglaubten Pathos.

Shakeſpeare: König Lear

Reinhardt ſieht die Tragödie als wildes Märchen aus grauer Vorzeit. Um einen Märchenkönig führen fünf märchenhaft gute mit fünf märchenhaft böſen Menſchen einen Kampf, deſſen Ergebnis ebenſo märchenhaft iſt wie ſein Verlauf: Liebe erkaltet, Freundſchaft fällt ab, Brüder entzweien ſich, Spaltung im Staat, Drohungen und Verwünſchungen gegen König und Adel, Auflöſung des Heeres, Trennung der Ehen, Gift, Dolch, Wahnſinn und Tod. Ein Bild ohne Gnade, das ſeinen Charakter verliert, wenn es abgeſchwächt wird. Reinhardt wagt denn auch ſo ziemlich alles. Er läßt Gloſter auf, nicht hinter der Bühne blenden und macht höchſtens das Zugeſtändnis, daß er die ſchauerliche Szene vom Schluß des dritten Aktes an den Anfang des vierten verlegt, wo ihr die beſänftigenden Äußerungen von Edgars Kindesliebe gleich hinterhergeſchickt werden können. Sonſt hat er nur in das Verhältnis Edmunds zu den Schweſtern eingegriffen, nicht, um zu mildern, ſondern, um zu kürzen. Ich hätte nirgends eine Silbe miſſen mögen: ſo köſtlich iſt Reinhardts Fähigkeit, abgeſtempelte Geſtalten individuell aufzufaſſen, feſtgelegte Szenen wie in jungem Licht erglänzen zu laſſen, bekannte Worte gleichſam wieder zu erſchaffen. Dieſer ‚Lear‘ iſt das beſte, reifſte, künſtleriſchſte Theater, das es heute irgendwo in Deutſchland gibt. Der Rahmen iſt, wie das Gemälde, zeitlos. Thronſaal, Halle, Zelt und ‚Gegend‘ beſtehen teils aus einfachen Vorhängen, teils aus niedrigen Proſpekten, auf die Carl Czeſchka die eckigen und kreisförmigen Arabesken einer barbariſchen Kultur geworfen hat. Schloßhof, Heide, Hütte, Kornfeld und Heereslager ſind wie wirklich, ohne einem beſtimmten Land, einem beſtimmten Jahrhundert anzugehören. Im Schnitt und in der Zeichnung der Gewänder waltet ornamentale Phantaſie, in ihren Farben eine Symbolik, die auf liebenswürdig primitive Art die Echten von den Falſchen ſcheidet. Die Gefolgſchaften leben. Ihr plumper Gang, ihr roherer Geſichtsſchnitt, ihr derbes Lachen, was alles wie von ungefähr da zu ſein ſcheint, iſt bewußt

angestrebt von einem Regisseur, der die Hand über die ganze Bühne und sein Auge in jedem Winkel hat. Alles ist ein Fluß. Gruppen bilden und lösen sich. Sprechchöre schwellen an und ebben ab. Menschenleiber und Menschenstimmen schießen hinüber, herüber. In prachtvoller Breite entfaltet sich eine Märchenwelt, deren Schönheit auch da bewundernswert ist, wo ihre Atavismen auf verstockte Herzen stoßen. Nur in der Mitte sind ein paar Szenen ganz tot. Man nennt sie die Gipfelszenen. Vielleicht sind sie das vor dreihundert Jahren gewesen. Heute beißen sich Regisseure und Darsteller die Zähne daran aus. Wir bleiben kalt und werden uns endlich entschließen müssen, die Schuld auf Shakespeare zu schieben. Die Wahrheit ist, daß Lears Aussetzung eine Tatsache von zu grauenhafter Größe ist, um nicht durch jede Ausgestaltung verkleinert zu werden. Heide und Hütte verlieren sich in eine Zuständlichkeit, die die Vorstellungen unsrer Einbildungskraft doch niemals erreicht, in einen bei aller Monumentalität fast pedantischen Naturalismus. In meinem illustrierten Shakespeare sieht man am Schluß des zweiten Aktes eine Frauenhand den Vater aus der Türe stoßen. Das ist eine übertreibende Verdichtung des Vorgangs, die keine Steigerung zuläßt, und die der schöpferische Dramaturg meiner Sehnsucht nur einmal für die Bühne umzusetzen brauchte, um Regisseure und Darsteller mit einem Schlage der Sisyphusarbeit der nächsten zwei Szenen zu überheben. Ich wenigstens habe noch keine Aufführung erlebt, der diese Szenen gelungen wären, und wer sich die Mühe machen will, bei Rossis zeitgenössischen Beurteilern nachzufragen, der wird erfahren, daß sie auch bei ihm verpufft sind. Reinhardts Leistung zerfällt in drei Teile. Sie steigt in den ersten beiden Akten mächtig an, sinkt im dritten Akt zu völliger Gleichgültigkeit herab, wird aber gerade in diesem aussichtslosen Kampf gegen die Dichtung zu sehr hergenommen, um für den neuen Aufschwung der letzten beiden Akte noch Atem genug zu haben. Pietät, oder richtiger: Angst vor den Cerberussen der Pietät, hat verhindert, daß der Mittelteil herausgebrochen wurde. Pietät ist der Feind alles Fortschritts.

Hier hat sie Reinhardt einen seiner legitimsten Siege, uns eine der reinsten Kunstfreuden geschmälert.

Die Aufführung ist nämlich auf dem Wege zur vollen Höhe auch schauspielerisch so weit gekommen, wie im neuen Deutschen Theater keine Aufführung einer klassischen Tragödie zuvor. Sie hätte, wär' sie ganz hinaufgelangt, unfehlbar sich höchst königlich bewährt. Es ist ein Genuß, mitanzusehen, wie Reinhardts Ensemble immer reicher, immer vollständiger, immer farbiger wird: wie die Wünschelrute dieses unheimlichen Menschen Talente aus der Verborgenheit holt; wie sein Spürsinn in altbewährten Kräften ungekannte fruchtbarere Gegenden wittert; wie seine Energie die einen wie die andern bis an die Grenze ihrer Leistungsfähigkeit und manchmal auch darüber hinaus peitscht. Vor zwei Jahren noch begann und schloß selbst die Freundeskritik fast jeder Klassiker-Aufführung Reinhardts mit Klagen über die Lückenhaftigkeit des Ensembles und über die Mangelhaftigkeit der Sprechtechnik. Heute stehen an einem Abend auf beiden Bühnen der Schumannstraße fünfundzwanzig Schauspieler, die auf dem anspruchsvollsten Boden Figur machen würden, und nicht einmal die Feindeskritik behauptet, daß die Sprache des ‚König Lear' zu kurz gekommen sei. Im einzelnen ist selbstverständlich allerlei auszusetzen. „Soll," sagt Tieck, „der ‚Lear' mit allen seinen Personen und unzähligen Bedingnissen nur ganz vollendet dargestellt werden, so muß das deutsche Theater auf dieses Werk Verzicht leisten." Auch das Deutsche Theater. Unter den Bösen ist Regan allenfalls passabel abgerichtet. Als ihr geliebter Edmund fällt Herr Beregi durch die Allüren eines Hoftheaterlieblings aus dem mehr demokratischen Ensemble. Dann kommt es besser. Von links liebt Glosters Bastard Frau Helene Fehdmer, deren Weichheit ein so entschiedener Ausdruck störrischer Bestialität kaum zuzutrauen war. Beim Haushofmeister dieser Goneril, Herrn Friedrich Kühne, ist die Bestialität servil und bis zu einem solchen Grad der Täuschung widerwärtig, daß man, fast wie ein Schmierengast, den Hundsfott prügeln möchte. Die sämtlichen Kanaillen aber

meistert, bei Shakespeare wie bei Reinhardt, Herzog Cornwall. Herrn Hartau sprüht die Schändlichkeit aus allen Poren. Er schwelgt in seinen Roheiten mit einer Wollust, die nur sadistisch zu erklären ist. Es ist nicht einzusehen, warum nicht auch der kleinen Menschenwelt der Shakespeareschen Tragödien nach dieser physiologischen Methode Blut zugeführt werden soll. Im großen ist der Erneuerer Mitterwurzer ganz genau so vorgegangen. Die Partei der Guten hat naturgemäß derlei nicht nötig. Ein volles Herz auf dem rechten Fleck zu haben, ist ihre vornehmste Tugend. Den wackern Edgar zwingt die Not der argen Zeit, sein volles Herz unter einer Hülle zu verstecken, die nicht Theaterkritiker, sondern nur armes Volk von Narren, Irren, Blinden zu betrügen braucht. Herr Walden wendet zu viel virtuose Mühe an den Mummenschanz, um einen Ton von schlichter Innigkeit ganz rein erklingen lassen zu können. Bei Moissi ist es umgekehrt. Der süß und bittere Narr erscheinen nicht zugleich; der süße geht voran, wenn man nämlich seinen Witz bitter, seine Melancholie süß nennen will. Moissis Gestalt steht auf Besorgtheit, Wehmut, Gram und all den seelentiefen Eigenschaften, die ihren grauen Haaren angemessener sind als schellenlaute Lustigkeit. Die bricht nur manchmal wild hervor, um sich dann desto scheuer zu verkriechen. Dieser Narr härmt sich nicht erst, wenn seines Königs jüngstes Kind zu Schiff nach Frankreich, sondern weit mehr noch, wenn sie nah. Er liebt Cordelien, und liebt sie, da sie Lucie Höflich heißt, aus Gegensätzlichkeit und Wahlverwandtschaft. Die herbe Blonde hat die Sprache nur erhalten, um zu verbergen, was sie fühlt. Sie ist spröde und eigenwillig, trotzig und hart, von gänzlich anderm Schlag als die Blauveigelein der Bühnenkonvention, und noch beim Wiedersehen von keuscheste Verhaltenheit. In einem Teilensemble rein norddeutscher Schauspieler wäre die Höflich Führerin der Frauen. Unter den Männern wäre der ersten einer Herr Paul Wegener. Sein Eisbart Gloster scheint von Hebbel. Intuition gehört dazu, um aus den kargen Zügen dieser Parallelfigur ein Menschenkind von solcher Evidenz der Adligkeit zu formen. Dem Titel nach ist Kent dem Grafen Gloster gleich.

Carl Czeschka: König Lear

Vor Generils Hause

[illegible] Shakespeare wie bei Reinhardt, Herzog Cornwall [illegible] sprüht die Schändlichkeit aus allen Poren. Er [illegible] seinen Roheiten mit einer Wollust, die nur sadistisch [illegible] ist. Es ist nicht einzusehen, warum nicht auch der [illegible] der Shakespeareschen Tragödien nach dieser [illegible] Methode Blut zugeführt werden soll. Im [illegible] der Erneuerer Mitterwurzer ganz genau so vorgegangen. Die [illegible] der Guten hat naturgemäß derlei nicht nötig. Ein volles Herz auf dem rechten Fleck zu haben ist ihre vornehmste Tugend. Den wackern Edgar zwingt die [illegible] der argen Zeit, sein volles Herz unter einer Hülle zu vergeben, die nicht Theaterkritiker, sondern nur armes Volk von Narren, Irren, Blinden zu betrügen braucht. Herr Walden wendet zu viel virtuose Mühe an den Mummenschanz, um einen Ton von schlichter Innigkeit ganz rein erklingen lassen zu können. Bei Moissi ist es umgekehrt. Der süß und bittere Narr erscheinen nicht zugleich; der süße geht voran, wenn man nämlich seinen Witz bitter, seine Melancholie süß nennen will. Moissis Gestalt steht auf Besorgtheit, Wehmut, Gram und all den seelentiefen Eigenschaften, die ihren grauen Haaren angemessener sind als schellenlaute Lustigkeit. Die bricht nur manchmal wild hervor, um sich dann desto scheuer zu verkriechen. Dieser Narr bärmt sich nicht erst, wenn seines Königs jüngstes Kind zu Schiff nach Frankreich, sondern weit mehr noch, wenn sie nah. Er liebt Cordelien, und liebt sie, da sie Lucie Höflich heißt, aus Gegensätzlichkeit und Wahlverwandtschaft. Die herbe Blonde hat die Sprache nur erhalten, um zu verbergen, was sie fühlt. Sie ist spröde und eigenwillig, trotzig und hart, von gänzlich anderm Schlag als die Blauveigelein der Bühnenkonvention, und noch beim Wiedersehen von keuschester Verhaltenheit. In einem Teilensemble rein norddeutscher Schauspieler wäre die Höflich Führerin der Frauen. Unter den Männern wäre der ersten einer Herr Paul Wegener. Sein Eisbart Gloster scheint von [illegible]el. Intuition gehört dazu, um aus den kargen Zügen dieser [illegible]rollelfigur ein Menschenkind von solcher Evidenz der Adligkeit zu formen. Dem Titel nach ist Kent dem Grafen Gloster gleich

Carl Czeschka: König Lear **Vor Generils Hause**

Dem Wesen nach ist er von gröberm Faden, doch nicht von kleinerer Zuverlässigkeit. Gewissermaßen der Horatio Lears. Noch in der Erinnerung ergreift es mich, mit welchen Blicken der Kent des Herrn von Winterstein an seinem König hängt, mit welchen Lauten von rauher Ungesittetheit der treuste Diener seines Herrn den Anschein weckt, als litt' er nichts, indem er alles leidet.

Sei Kent nur ohne Sitte, wenn Lear verrückt. Wenn Lear verrückt, ist Schildkraut am vernünftigsten. Für den Wahnsinn hat er gar keine Phantastik, und so fest meine Überzeugung steht, daß die Tragödie sich nicht früher auf unsrer Bühne einbürgern wird, als bis die Bühne auf die Ausmalung des Wahnsinns verzichtet hat, so unzweifelhaft ist es mir doch, daß dieser Wahnsinn vorläufig noch erschütternder ausgemalt werden kann und muß. Im ersten und im dritten Teil hat mich niemals ein Lear wie dieser mitgenommen. Soll ich vor diesem Eindruck mit den andern heucheln, daß ‚Majestät' gefehlt hat, weil Schildkraut klein und kein Germane ist? Er hat, was schwerer wiegt, die Majestät des Schmerzes und die Majestät eines unendlich gütigen Herzens, und übrigens: da Lear sich jeden Zoll 'nen König dünkt, ist er bereits verrückt. Schildkraut wird weder in seinem Schmerz larmoyant noch in seiner Güte hausväterisch, und damit hält er nach unten eine Grenze ein, diesseits von welcher ich mir einen achtzigjährigen König durchaus denken kann. Die Könige, die ringsherum von Gottesgnadentum umflossen sind, gibts mehr im neuen Deutschland als in einem fabelhaften Britenland. Wenn andre Lears cholerisch sind, ist dieser hier ein Melancholiker. Seine Versunkenheiten sind am packendsten. Sein Zorn geht schließlich immer in ein Schluchzen über. Vorher hat er Momente, wo er in seiner Herzensnot auf einmal sachlich wird, daß es den Hörer eiskalt überläuft. Die überlieferten Effekte der Tragödie fallen untern Tisch. Was sie ersetzt, ist stark genug, um dieser Schöpfung einen Ehrenplatz zu sichern.

Goethe: Clavigo

Der wunderbare Reinhardt nimmt es, das alte Trauerspiel, in seine starken Hände, bläst ihm den Feueratem seiner Jugend ein, und es ist neu. Der kompliziert sich die Dinge ganz unnötig, der den Unterschied zwischen solch einer Aufführung der Kammerspiele und der voraufgegangenen Einstudierung des Königlichen Schauspielhauses auf aesthetische Grundgesetze zurückführt. Es ist einfach der Unterschied zwischen einer mitleidswürdigen Gedankenarmut und Talentlosigkeit und dem höchsten Grad jener nachschaffenden Begabung, die wie zum ersten Mal bis auf den Grund des Kunstwerks sieht und alles wiedergeben, in Kraft und Schönheit wiedergeben kann, was sie gesehen hat. Bei der Besetzung fängt es an. Für jede der vier Hauptgestalten wären in diesem Ensemble mindestens zwei andre Darsteller in Betracht gekommen, wenn Reinhardt sich seinen freien Künstlersinn durch die Überlieferung des Theaters und die Weisheit der Literaturgeschichte hätte einengen lassen. Aber er befragt nichts weiter als den Wortlaut Goethes, findet darin die Wesenheit der einzelnen Figuren deutlich umschrieben, sucht sich diejenigen Persönlichkeiten heraus, die dieser Wesenheit am glücklichsten entsprechen, die zu einander am reinsten passen, und die schließlich dem Goetheschen Wortlaut im eigentlichen Sinne am besten gewachsen sind. Denn jede Silbe dieser blutvollen Menschen ist wichtig, und das ist eben der Grund, warum eine auch nur befriedigende Vorstellung des ‚Clavigo' zu den Seltenheiten gehört: entweder zelebrieren akademische Sprecher ohne Körperlichkeit den Text, oder temperamentvolle Naturburschen hauen auf ihn ein, wie Götzens Georg auf die Hecken und Dornen. Reinhardt hat die Harmonie erreicht. Seine Spanier und Franzosen haben eine Existenz, der eine letzte nationale Echtheit gar nicht anzusinnen ist, dieweil die Sprache, die aus ihrem Munde kommt, unsre Muttersprache ist. Es wäre aber für die Bühne zu wenig, wenn jeder Satz gleichmäßig zur Geltung gebracht würde. Reinhardt hat für den Rhythmus auch des ganzen

Dramas das empfindlichste Ohr. Er hört das Atemholen eines Dialogs, kennt wie ein großer Psychолog die Isobaren aller seelischen Bewegungen und zieht sie als ein reifer Künstler nach. Man achte hier einmal darauf, mit welcher Gelassenheit die Exposition gegeben wird, mit welcher Feinspürigkeit für die ungreifbarsten Valeurs die Auseinandersetzung zwischen Clavigo und Beaumarchais sich zuspitzt, gipfelt und abschwillt; wie sich gegen eine so gradlinige Erregtheit die flackernde Unruhe von Mariens Sterbeszene abhebt — und man vergesse darüber nicht zu bewundern, mit welcher Allgegenwärtigkeit dieser Regisseur zu der Musik des Dichters und des Dramas Bilder stellt, die sie womöglich noch verstärken und vertiefen. Bei ihm ist alles von Bedeutung. Seine Gruppierungen, Konfrontierungen und Isolierungen der handelnden Personen könnten nicht durch irgend welche andern Anordnungen ersetzt werden, ohne daß der Akzent der Szene Schaden nähme. Bisher wars ungewiß, ob Reinhardt sich schon an den spätern Lessing wagen dürfte. Nach dem ‚Clavigo' wird ‚Emilia Galotti' zweifellos ein Fest.

‚Clavigo' hat acht Rollen. Davon sind zwei mehr, zwei weniger unbedeutend. Von jenen zweien bleibt Saint George in seiner Blässe, während Guilbert als wackerer, hilfsbereiter Schwager sichtbarer wird als sonst. Von diesen zweien ist Frau Wangel ihrem Mann an treuer Sorglichkeit naturgemäß noch überlegen. Sie bildet mit ihrer begütigenden Weiblichkeit, Schwesterlichkeit, Mütterlichkeit das optimistische Gegengewicht zu Buenco, der bei Goethe ein melancholischer, bei Herrn von Jacobi ein cholerischer Unglücksvogel ist. Diese Verwandlung ist so einer von Reinhardts kleinen fruchtbaren Regie-Einfällen; denn es ist klar, daß dadurch Leben in jene ganze Nebengruppe kommt, die neben der Hauptgruppe meistens ratlos ist — neben Clavigo, Carlos, Beaumarchais, Marie.

„Wen begrabt ihr?" „Marien Beaumarchais". Das ist in ihrer düstern Knappheit eine der ergreifendsten Stellen des Trauerspiels, vielleicht die einzige, die in dieser Musteraufführung

zu keiner Geltung kam, weil sie nicht nach ihrer lyrisch-dramatischen Bedeutung, sondern so gleichgültig gesprochen wurde, wie sie unbeteiligtes Gesinde in der Wirklichkeit wohl sprechen wird. Die da begraben wurde, war eine Gestalt der Eysoldt und hatte mich bei Lebzeiten aufs innigste entzückt. Bei dieser außerordentlichen Schauspielerin ist Takt nicht blos eine negative Eigenschaft, nämlich die Unfähigkeit zu jeder Taktlosigkeit, sondern eine allerpositivste Qualität. Gewöhnlich ist Marie entweder die zahme Sentimentale der Schablone, die einen Clavigo nie gefesselt haben kann, oder jene trippelnde, kleine, hohläugige Französin, der die Auszehrung aus allen Gliedern spricht, eine Probiermamsell für klinische Übungen. Die Marie der Eysoldt macht durch blumenhafte Anmut Clavigos Liebe, und sie macht durch eine auch nicht im leisesten pathologisch betonte Hinfälligkeit Clavigos Wortbruch verständlich. Wenn man ihr Geist nachsagt, so ist das keine leere Galanterie, und wenn sie es ist, die selbst am langsamsten verzagt, so zeigt sie sich als würdige Schwester ihres Bruders. Dieser Rächer seiner Ehre ist bei Herrn Beregi beträchtlich besser aufgehoben, als man erwartet hatte. Man erwartete nämlich von diesem zu drei Vierteln konventionellen Liebhaber jenen lodernden Beaumarchais, den die Bühnentradition weitergibt, und der nur bei einer Natur wie Matkowsky seine Originalität zurückgewinnen kann und zurückgewonnen hat. Hätte Herr Beregi auch gelodert, so wäre es ein neuer Mißerfolg für ihn geworden. Aber ein Viertel dieses Schauspielers ist entwicklungsfähig, und aus diesem Viertel hat Reinhardt einen Beaumarchais herausgeholt, dessen männliche Beherrschtheit ein reiches Innenleben so glaubwürdig vortäuscht, daß man es für vorhanden nehmen mag. Es ist nicht zu tadeln, sondern, im Interesse einer Neubeleuchtung und Neubelebung des Trauerspiels, zu loben, daß Carlos mit Beaumarchais gewissermaßen die Rollen getauscht hat: daß der Feuerkopf sich in sich selbst verschließt, und daß aus der üblichen Vorstudie zum Mephisto eine offene Seele geworden ist, die mit Goethe nicht zu widerlegen, die, im Gegenteil, mit seinen

Worten zu belegen sein wird. Carlos äußert, daß er niemand weiter liebe als Clavigo, daß er dessen Schicksal wie sein eigenes im Herzen trage; und Clavigo wünscht sich einen Funken von des Carlos Mut und Stärke. Darauf stellt Herr Abel die Figur. Er bewahrt Clavigo vor dem dummen Streich durch keinerlei Dämonie, sondern durch den energischen Gefühlston des uneigennützigen Freundes, der in seiner Wärme überzeugen muß. Es macht seiner Menschenkenntnis alle Ehre, daß er gerade den Clavigo Harry Waldens so behandelt.

Der ist selbst ganz Wärme. Von den kanarischen Inseln gebürtig. Wirft sich nieder, springt auf, fliegt entgegen, umarmt in der Runde herum. Es ist was Bezauberndes in seinem Anblick, den er auch sich bei jeder Gelegenheit verschafft, und in dem Ton der runden, vollen Bruststimme, die zu verführen gewohnt ist und sich noch in Momenten der Erschütterung an sich selbst berauscht. Clavigo brauchte blos ohne Talent auf die Welt gekommen zu sein, um den ersten Hjalmar Elbal des germanischen Dramas vorzustellen, und es ist die schönste Verheißung für die Zukunft des Schauspielers Walden, daß seinem Clavigo eine geistige Betätigung durchaus zuzutrauen ist. Es hieße aber die blühende Gegenwart dieses Schauspielers herabsetzen, wenn ich mich verwundern wollte, daß er keinen von den Fehlern begeht, in die ich noch jeden Clavigo habe verfallen sehen. Er verbirgt während der Erzählung des Beaumarchais sein Gesicht nicht hinter einem Schnupftuch, sondern begleitet sie mit einem ebenso maßvollen wie eindringlichen Mienenspiel, und es gelingt ihm, das erste Entsetzen beim Wiedersehen mit Marien ihr und der Umgebung zu verhehlen, aber uns zu übermitteln. Er ist der vollendete Höfling von der bestrickendsten Liebenswürdigkeit aller weltmännischen Umgangsformen, er ist der kluge Kopf von der spezifischen Behendigkeit des echten Journalisten, er ist der impulsive Liebhaber von weichem und schwankendem Herzen, und er vereinigt diese Teile mühelos zu einer Gestalt, die einmal unter seinen Gestalten obenan stehen wird.

Schmidtbonn: Der Graf von Gleichen

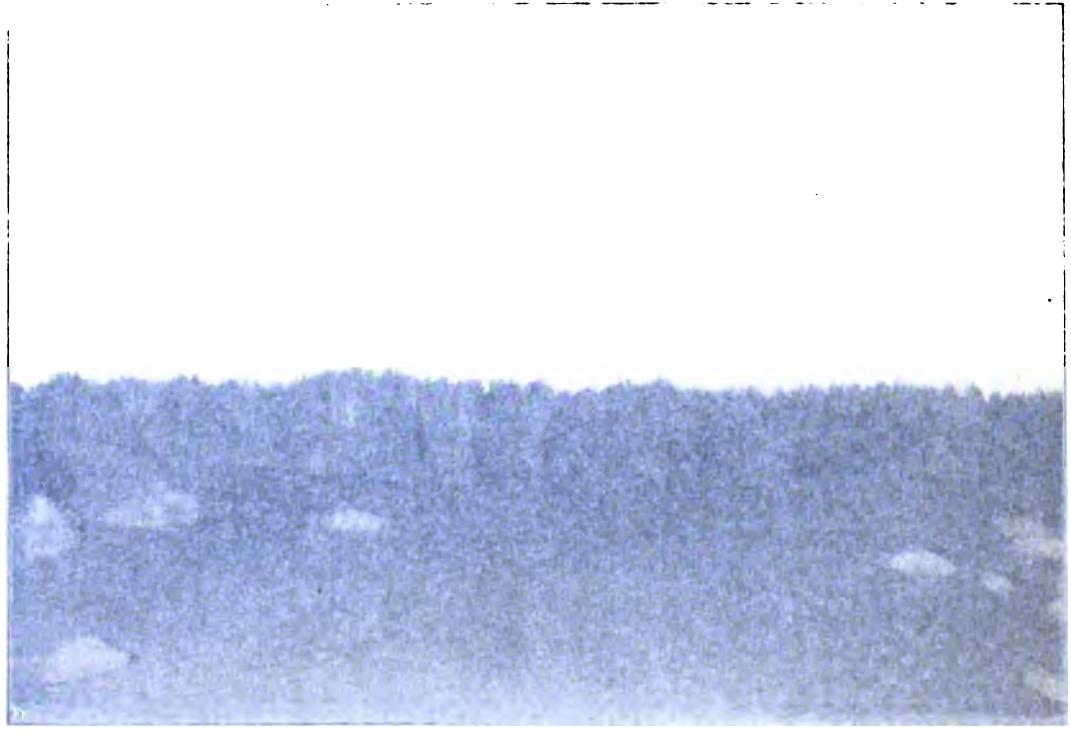
Der Titel paßt nicht, wie so manches in dem Schauspiel von Wilhelm Schmidtbonn nicht paßt. Es müßte, nach der Gräfin von Gleichen, ‚Notburg' heißen. Ihr gehört der Hauptanteil des Hörers wie des Dichters, der sich das nur entschlossener hätte eingestehen sollen. Dann wäre vielleicht fortgefallen, was hier ein dramatisches Hindernis ist, weil es keinen andern Existenzgrund hat, als daß die alte Mär vom Grafen von Gleichen es als Motiv oder Arabeske mit sich führt. Den Tatbestand dieser Mär vom Mann mit den zwei Frauen hat am knappsten der Dichter der ‚Stella' ausgesprochen, wenn er Cäcilien ihre Schilderung mit den Worten beenden läßt: „Und ihr Glück und ihre Liebe faßte selig eine Wohnung, ein Bett und ein Grab." So friedlich sind derlei Dreieckigkeiten in einer primitiven Vergangenheit ausgegangen, werden sie allenfalls wieder in einer hochentwickelten Zukunft ausgehen. Die Gegenwart ist diesem Ideal zu selten reif. Schmidtbonn mummt in mittelalterliche Gewänder drei Menschenkinder, zwischen denen eine Tragödie erst dadurch möglich wird, daß ihre Seelen drei verschiedenen Zeitaltern zugeteilt werden. Die junge Türkin lebt in ihrer naiven Hingegebenheit vor der Entdeckung der Persönlichkeit und kennt auch den Begriff der Eifersucht noch nicht. Die reife deutsche Frau, mit einer unvergleichlich reichern Denk- und Ausdrucksweise, ist ganz ihr Gegenstück, ist eine Tochter unsrer individuellern Tage. Über sie hinaus träumt sich ihr Eheherr als einen Bürger derer, welche kommen werden. Dieser Mann und die Kleinheit seiner Sehnsucht ist der wunde Punkt der Dichtung. Was will er denn? Er hängt sein Herz, das einmal für eine Idee geblutet hat und nach zwölfjähriger Gefangenschaft vor Tatendurst bersten könnte, an die Einführung der Bigamie in sein christliches Haus. Er braucht das blonde und das schwarze Haar, die dunkle und die lichte Stimme, die Kinderschultern und die breiten Hüften, die treue Zeugin seiner Jugend und die Verjüngung seines Mannesalters. Nur daß wir uns

den Inhalt eines Mannesalters vielfältiger zu denken lieben. Das Lied, das in ihm singt, müßte schon eine vollere Skala haben, um uns tiefer zu berühren. Das Gezupf auf der einen Saite der Geschlechtlichkeit gibt einen gar zu dünnen Klang. Schmidtbonn hat das offenbar selbst bemerkt und hat eine Art orchestraler Tonuntermalung zu schaffen versucht. Sie macht die Musik des Grafen nicht bedeutsamer, aber prätentiöser. Kein geringerer nämlich als der Tod dröhnt allenthalben mit einem unorganischen Leitmotiv hinein, das ungefähr die Bestimmung des Bizetschen Schicksalsmotivs hat, ohne irgendwo seine Schönheit zu erreichen. Es will wohl besagen, daß über dem Grafen ein Verhängnis schwebt, das ihn vorwärts stößt, eine unbekannte Macht, die er trotzigen Hauptes zum Schluß anklagt. Das ist zu billig und der gerade Rückzug in eine überwundene Dramatik. In deiner Brust sind deines Schicksals Sterne. Wo das im besondern Fall bedrohlich überzeugend hätte werden müssen, hat Schmidtbonn sich mit einer Allegorie geholfen.

An Notburg wird er wieder zum Dichter. Der Calvarienweg der Gräfin von Gleichen ist das eigentliche Drama. Es ist nicht tragisch, oder doch wenigstens nicht in diesem Schauspiel, einen Mann mit einer einzigen Frau sich begnügen müssen zu sehen, noch dazu mit einer Frau, die er keineswegs verabscheut, sondern liebt. Aber es ist tragisch für eine Frau, den einzigen Mann, den sie je geliebt hat, zu dem sie von Anbeginn gehört, auch nur zur Hälfte, auch nur zu einem Teil seiner allerphysischsten Männlichkeit zu verlieren. Mephisto hat es leicht, über der Frauen Weh und Ach zu spotten, das so tausendfach aus einem Punkte zu kurieren ist. Schmidtbonn zeigt die Kehrseite, zeigt ehrlich die Nöte des unkurierten Wehs und Achs. Die tapfere Notburg fürchtet sich nicht, das dichte Netz sentimentaler Selbstbeschwindlungen und vorgetäuschter seelischer Kompliziertheiten, das von dem einfach sexuell abwechslungssüchtigen Grafen um sie gesponnen wird, zu zerreißen mit dem einen elementaren Aufschrei: „Mein Schoß verlangt nach Dir!“ In aller Brutalität ist dieses Bekenntnis dichterisch rein, weil sich in ihm eine Natur-

gewalt entlädt. Die Weibheit einer Frau soll mit Füßen getreten werden und bäumt sich mit ihrer letzten Kraft dagegen auf. Aber jener Aufschrei müßte von seiner Wucht einbüßen, wenn Schmidtbonn nicht für alle Phasen des voraufgehenden Kampfes den entscheidenden dramatischen Einfall hätte, wenn er nicht für alle Nuancen den bezeichnenden Ton träfe. Von der Szene an, wo Notburg durch das Liebesglück ihrer Magd an ihren eigenen Liebeshunger schmerzlichst gemahnt wird, bis zu der Szene, wo sie die verhaßte Nebenbuhlerin noch im Tode ihre beneidete Macht üben sieht, ist der psychologisch-physiologische Ablauf dieses Frauenschicksals ohne Lücke. Wars da nötig, es durch die Ansprüche, die die Übernahme der alten Mär unvermeidlich an die Ökonomie des Dramas stellt, beeinträchtigen zu lassen? Ist es nicht genug, daß Medea und Sappho ihren modernen Gehalt mühsam gegen die Starrheit antiker oder antiquierter Fabeln durchzusetzen haben? Schmidtbonn ist ein schöpferischer Sprachkünstler, wie wenige seiner Zeitgenossen. Die Rauheit und Schwere mittelhochdeutschen Rittertums klingt aus seinem Munde ebenso unverbraucht, wie die Weichheit und Beschwingtheit zärtlichster Minnepoesie. Warum gießt er diesen kostbaren Wein in abgenutzte Schläuche?

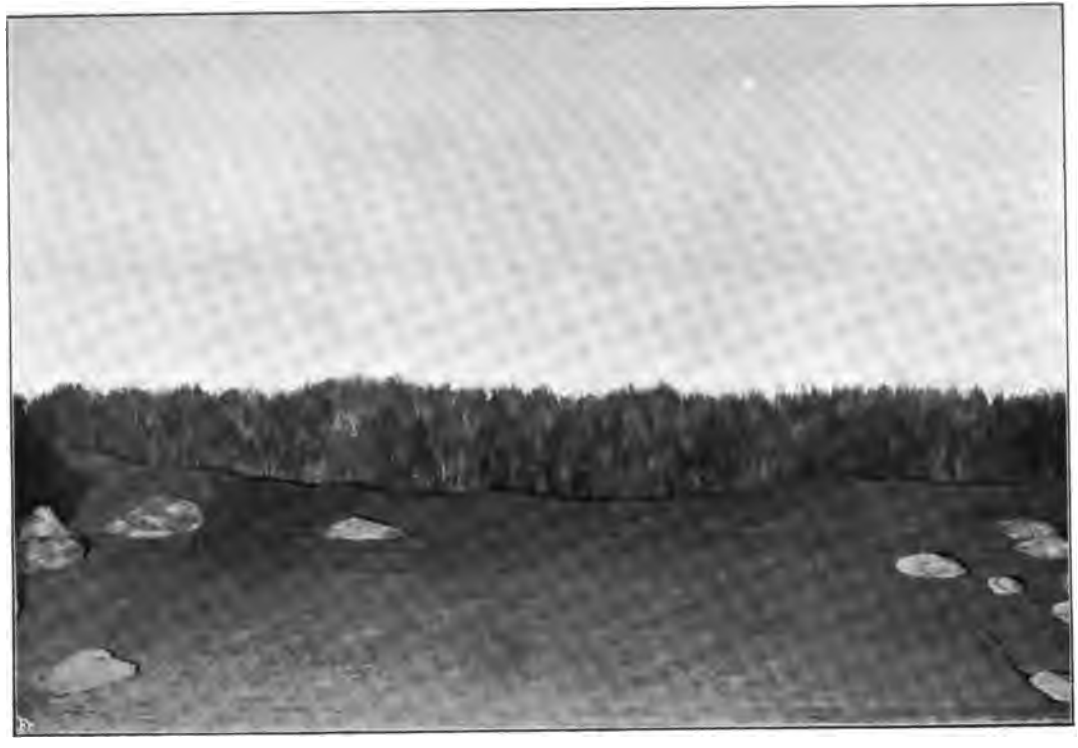
Mag aber auch noch viel mehr Schmidtbonns Schauspiel anzuhängen sein: das Theater, das es gespielt hat, verdient jeden Dank. Was diesem Theater nach wie vor fehlt, ist ein Dramaturg, der die Autoren mit demselben Ergebnis zu hypnotisieren verstünde, wie der Direktor die Schauspieler. Es hätte Schmidtbonn abgerungen werden müssen, das Vorspiel preiszugeben, dessen Inhalt im ersten Akt weit eindrucksvoller erzählt wird. Wenn damit die Allegorie des Todes ganz gefallen wäre, so hätte das nur seine Vorteile gehabt. Da aber das Vorspiel einmal aufgeführt wurde, hätte sich die Regie wenigstens eine huschende Spukhaftigkeit, nicht die gemeine Deutlichkeit der Dinge zum Ziel setzen sollen. Schauspielerisch kann einem Stück wenig geschehen, das von Wegener und der Durieux getragen wird. Man erkennt, voll Dankbarkeit, bei den meisten Mit-



[illegible]chka: König Lear

[illegible] Die Weibheit einer Frau soll mit Füßen getreten [illegible] stemmt sich mit ihrer letzten Kraft dagegen auf. [illegible] schrei müßte von seiner Wucht einbüßen, wenn [illegible] nicht für alle Phasen des voraufgehenden [illegible] entscheidenden dramatischen Einfall hätte, wenn [illegible] für alle Nuancen den bezeichnenden Ton träfe. Von [illegible] an, wo Notburg durch das Liebesglück ihrer Magd an ihren eigenen Liebeshunger schmerzlichst gemahnt wird, bis zu der Szene, wo sie die verhaßte Nebenbuhlerin noch im Tode ihre beneidete Macht üben sieht, ist der psychologisch-physiologische Ablauf dieses Frauenschicksals ohne Lücke. Wars da nötig, es durch die Ansprüche, die die Übernahme der alten Mär unvermeidlich an die Ökonomie des Dramas stellt, beeinträchtigen zu lassen? Ist es nicht genug, daß Medea und Sappho ihren modernen Gehalt mühsam gegen die Starrheit antiker oder antiquierter Fabeln durchzusetzen haben? Schmidtbonn ist ein schöpferischer Sprachkünstler, wie wenige seiner Zeitgenossen. Die Rauheit und Saftigkeit mitteldeutschen Rittertums klingt aus seinem Munde ebenso unverbraucht, wie die Weichheit und Beschwingtheit zärtlichster Minnepoesie. Warum gießt er diesen kostbaren Wein in abgenutzte Schläuche?

Mag aber auch noch viel mehr Schmidtbonns Schauspiel anzuhängen sein: das Theater, das es gespielt hat, verdient jeden Dank. Was diesem Theater nach wie vor fehlt, ist ein Dramaturg, der die Autoren mit demselben Ergebnis zu hypnotisieren verstünde, wie der Direktor die Schauspieler. Es hätte Schmidtbonn abgerungen werden müssen, das Vorspiel preiszugeben, dessen Inhalt im ersten Akt weit eindrucksvoller erzählt wird. Wenn damit die Allegorie des Todes ganz gefallen wäre, so hätte das nur seine Vorteile gehabt. Da aber das Vorspiel einmal aufgeführt wurde, hätte sich die Regie wenigstens eine dauernde Spukhaftigkeit, nicht die gemeine Deutlichkeit der Szene zum Ziel setzen sollen. Schauspielerisch kann einem Stück [illegible] geschehen, das von Wegener und der Durieux getragen [illegible] Man erkennt, voll Dankbarkeit, bei den meisten Mit



Carl Czeschka: König Lear **Heide**

gliedern der Reinhardtschen Bühnen von Mal zu Mal Fortschritte. Die Entwicklung dieser beiden ist besonders erfreulich, weil ihre Rapidität im graden Verhältnis zu der Schwierigkeit der Aufgaben steht. Sie sind überdies prachtvoll aufeinander gestimmt. Wenn sie einander die Profile zukehren, glaubt man Geschwister vor sich zu haben. Die Intelligenz des einen gibt für die Intelligenz des andern die beste Resonanz ab. Diese Intelligenz hat vorläufig keinem von beiden die Ursprünglichkeit geschwächt. Wegeners Furor ist ungebrochen, aber nicht sein einziges Mittel, dem Grafen Gleichen den Charakter unverfälschtester Deutschheit aufzuprägen. Die Durieux wirkt wie eine verweiblichte Eysoldt oder wie eine vergeistigte Sorma, und das ist sicherlich eine der zukunftsreichsten Mischungen für eine Schauspielerin.

Goethe: Faust

Für Reinhardts Faustisches Dreitagewerk wünscht sich der Kritiker denselben Enthusiasmus, der es geschaffen hat. Er steht voll unbegrenzter Hochachtung vor einer Absicht und vor einer Arbeitsleistung, die heute auf der deutschen Bühne ohnegleichen sind. Er weiß, welchen Maßstab er dieser Leistung schuldig ist, und daß es nicht der kleine Maßstab ist, der vor der Wiedergabe eines Alltagsdramas ausreicht. Er sieht auch für die dreifache Besetzung der meisten wichtigen Rollen hauptsächlich einen künstlerischen Antrieb: den Bildnerdrang des Regisseurs Max Reinhardt, den es wie keinen andern lockt, sich Menschenmaterial zurechtzuformen, der unablässig auf der Suche nach dem besten Material ist, und der sichs gerade bei so schwer zu fassenden Gestalten, wie Faust und Mephisto, nicht versagen wollte, alle halbwegs geeigneten Persönlichkeiten des Ensembles auf die Protagonistenprobe zu stellen. Er hat nicht das Ziel erreicht, das seinem Ehrgeiz vorgeschwebt hat, weil seine Darsteller entweder an die Grenze ihrer Kraft gekommen waren, bevor sie Goethes Reich betreten hatten, oder doch sich auf die Dauer nicht darin behaupten konnten. Die Dankbarkeit für einen Mann, der diese Darsteller fast sämtlich ausgefunden, erzogen, behütet und gesteigert hat, wird nicht geringer, wenn man feststellt, wie weit ihr Naturell für die Aufgaben des ‚Faust' ungeeignet oder unzulänglich ist. Über die äußersten Möglichkeiten seiner Schauspieler hinauszugelangen, ist kein Regisseur imstande. Die ganze Verantwortung trägt er nur für den Text, den er ihnen zubereitet, und für den Rahmen, in den er sie gestellt hat.

Bei Reinhardt ist diesmal die Liebe zum Wort wirklich geringer als die Liebe zum Bild. Er wird sich demgegenüber auf seinen Prolog im Himmel berufen, wo man durch keine Wolkenszenerie und keinen Fittich von den Versen abgelenkt wird. Ein senkrechter milchiger Luftzylinder erscheint über einer schwarzen Nebelmauer, wenn ein Engel aus der Höhe zu sprechen oder zu psalmodieren anfängt, und verschwindet, sobald der Engel aufgehört hat. Das ist

alles, und da von den vier Stimmen nur eine Moissis Stimme sein kann, ist es ein bischen dürftig. Man merkt wieder einmal Reinhardts Bestreben, dem Vorwurf der Unsachlichkeit, der ihn so häufig mit Unrecht getroffen hat, jede Berechtigung zu nehmen. In diesem Bestreben wird er manchmal phantasielos, ohne dadurch dem Wort zu größerm Nachdruck zu verhelfen. Die Flammenbildung des Erdgeistes deuten rote Dampfserpentinen billigster Mache an, durch deren Lärm der souveräne Menschheitshohn dieser Ansprache an den ersten beiden Abenden übertönt, am dritten Abend zum mindesten abgeschwächt wurde. Immerhin sah man, hier wie anderswo, den guten Willen der Regie, aus jeder ihrer eigenen Aufführungen zu lernen, und so möge ihr gesagt sein, daß Faustens Traum auch noch verbesserungsbedürftig ist, nachdem man die kleinen Theaterschülerinnen, die als angeblich lustige Jungen um den Schreibtisch wisperten, beseitigt hat. Bei Goethe bringen die zarten Geister Fausten zu schönen Bildern ein Konzert. Der asketisch gewordene Reinhardt überläßt die süßen Traumgestalten ihres Zauberspiels unsrer Einbildung, spürt aber offenbar nicht, daß unsre Einbildung nur geweckt werden kann, wenn wir den Gesang verstehen. In andern Fällen baut er zu fest auf unser Gedächtnis. Faust wird beim Osterspaziergang von keinem alten Bauer an seine Jugend erinnert und weder in Wald und Höhle noch am trüben Tag von Gewissensbissen zerfleischt. Es ist wahr: wer den ‚Faust' auswendig weiß, wird jenes Intermezzo nicht entbehren, und wer auch nur die Handlung kennt, ist auf diese beiden Szenen nicht angewiesen. Dem unvorbereiteten Zuschauer aber wird dort eine poetische Herrlichkeit vorenthalten, hier das Verständnis erschwert. Unnötig erschwert. Denn es würde den Theaterabend nicht verlängern, wenn man diese drei Szenen spielte und dafür einmal versuchsweise Auerbachs Keller, trotz seiner nie versagenden Theaterwirksamkeit, vollständig unterschlüge und die Hexenküche in der üblichen Weise zusammenstriche. Aber das sind gerade diejenigen Bilder, die das Deutsche Theater mit besonderer Liebe ausgeführt hat. Gestalten, Hintergründe und Geräte wie von

Brouwer und von Höllenbruighel werden plastisch, und es wird teure Zeit darauf verschwendet, Vorgänge zum Selbstzweck zu machen, die nur Mittel zum Zweck sein dürften: zu Mephistos Zweck, Faust durch das wilde Leben, durch flache Unbedeutendheit zu schleppen. Diese Vorgänge erhalten ihre Existenzberechtigung durch Faustens Auge, das auf ihnen ruht. Im Deutschen Theater hat Faust, wie sein Darsteller auch heiße, wohl Augen, diese Vorgänge zu sehen, aber nicht, was wichtiger wäre, die Augen, die den Zuschauer unentrinnbar zu bannen vermöchten. Unter allen Umständen wäre das Wagnis, eine stets gespielte Szene wegzulassen, lohnender als das Experiment, eine fast nie gespielte Szene einzufügen. Die Walpurgisnacht hat neben ihrer literarhistorischen auch eine erhebliche dichterische Bedeutung; aber sie kann auf der Bühne keine dramatische, sondern immer nur malerische und musikalische Bedeutung erlangen. Bei Reinhardt wurde das Gesicht auskömmlich beköstigt. Es gab eine zaubervoll tanzende Albdrucklandschaft mit schnarchenden Felsennasen und fliegenden Funkenwürmern, mit gesichterschneidenden Bäumen und glühendem Bergmammon. Auch das Gehör konnt' sich ergetzen, wenn es weniger auf die Goetheschen Verse als auf die Melodie einer rasenden Windsbraut, heulenden Regens und krachender Äste aus war. Verfehlt war nur Gretchens Erscheinung. Sie soll sich, als ein lebloses Idol, langsam und scheinbar mit geschlossenen Füßen vorwärtsschieben und dabei ferne bleiben. Hier kam Gretchen, ein bischen blaßschnäblig, aber in runder Leibhaftigkeit, den Berg herunter bis fast an die Rampe. Es schadet darum nicht viel, weil auch die letzte Vollkommenheit der Walpurgisnacht für die Bühne nicht viel nützen kann. Man lasse sie wieder weg.

Reinhardts Verdienst beginnt dort, wo die unentbehrlichen Szenen, mit Alfred Rollers Hülfe, eine neue Physiognomie bekommen haben. Der alte Faust verliert sich nicht in einen Riesensaal, sondern steckt wirklich in einem zugleich engen, zugleich hochgewölbten gotischen Zimmer, das wie ein Abbild seiner erdrückenden Gefangenschaft und seiner himmelstürmenden Sehn-

sucht ist. Der Osterspaziergang führt an der alten Stadtmauer vorbei, über die später das arme Gretchen die Wolken hinziehen sieht. Das Gelände ist hügelig und nimmt damit dem Treiben des Volkes an Ungezwungenheit. Aber schlanke Birken recken ihre hoffende Kahlheit der Sonne entgegen, und diese Vorfrühlingsstimmung ist wundervoll. In Marthes Garten, der auch an die Stadtmauer lehnt, ist es Sommer, und von seiner Blütenpracht mag ein Duft ausgehen, der kleine Mädchen betäubt und aus Gelehrten Verführer macht. Zu diesen Ausschnitten einer mittelalterlichen deutschen Kleinstadt paßt die eine schmale Straße, die sich von der hochgelegenen unsichtbaren Sakristei, an Marthes Fenster vorbei, über Stufen hinunter zu Lieschens Brunnen und zu Valentins Bank zieht. Es ist erfreulich, daß Gretelchen, nun selbst der Sünde bloß, nicht, wie es schlechter Theaterbrauch ist, vom Brunnen drei Schritte nach rechts oder links zu einem Muttergottesbild wankt, um sich das Gebein von Schmerzen zerwühlen zu lassen. Das geschieht in dem Zwinger, der von Goethe vorgeschrieben ist, aber in dieser ehern dräuenden Gestalt von Roller stammt. Er könnte den Eingang zu dem Dom bilden, in dem es, mag der böse Geist auf einem Pfeiler über Gretchen hocken oder auf dem Boden hinter Gretchen kauern, leider keine schauspielerisch-rhetorische, sondern immer nur eine dekorative Wirkung gibt. Vielleicht würde auch vom Kerker nichts als der Eindruck der beiden hellbelichteten Gestalten haften, die sich auf halber Bühnenhöhe von der dunkeln Wand abheben, wenn hier nicht am ersten Abend die Schauspielkunst des Deutschen Theaters ihren Gipfel erreicht hätte.

* * *

„Den lieb' ich, der Unmögliches begehrt." Was Reinhardt sich auch zugetraut haben mag: aus unfaustischen und unmephistophelischen Naturen Übermenschen und Dämonen machen oder durch seine eigensten Künste für den Mangel an schauspielerischer Größe entschädigen zu können — er hat in jedem Fall Unmögliches begehrt. Man müßte das Goethesche Mysterium zum

ersten Male hören, um festzustellen, ob sein Thema im Deutschen Theater zu genügend klarer Anschauung gelangt. Darf Reinhardt, wenn dieses Thema der Kampf himmlischer und höllischer Mächte um die menschliche Seele ist, den Prolog im Himmel weglassen, wie er es seit der dritten Aufführung tut? Er darf ja, streng genommen, auch den zweiten Teil nicht weglassen, und es wäre lehrreich gewesen und hätte, bei seiner lobenswerten Neuerungsfreude, verlockend für ihn sein sollen, einmal den Vorschlag zu erproben, den Fritz Mauthner, im Interesse der einheitlichen Bühnenwirkung des ‚Faust', den deutschen Theaterdirektoren jahrzehntelang gemacht hat: die Hauptzüge des Gedichts im Zusammenhang vorzuführen, die Wette zwischen dem Herrn und Mephisto an einem Abend auszutragen, also dem Tode Gretchens unmittelbar Fausts Tod und Himmelfahrt anzufügen. Was man jetzt bei Reinhardt sieht, das ist ein fragwürdiges Bruchstück von der Tragödie erstem Teil, das überdies durch die schauspielerische Konstellation des Theaters unrichtig akzentuiert wird.

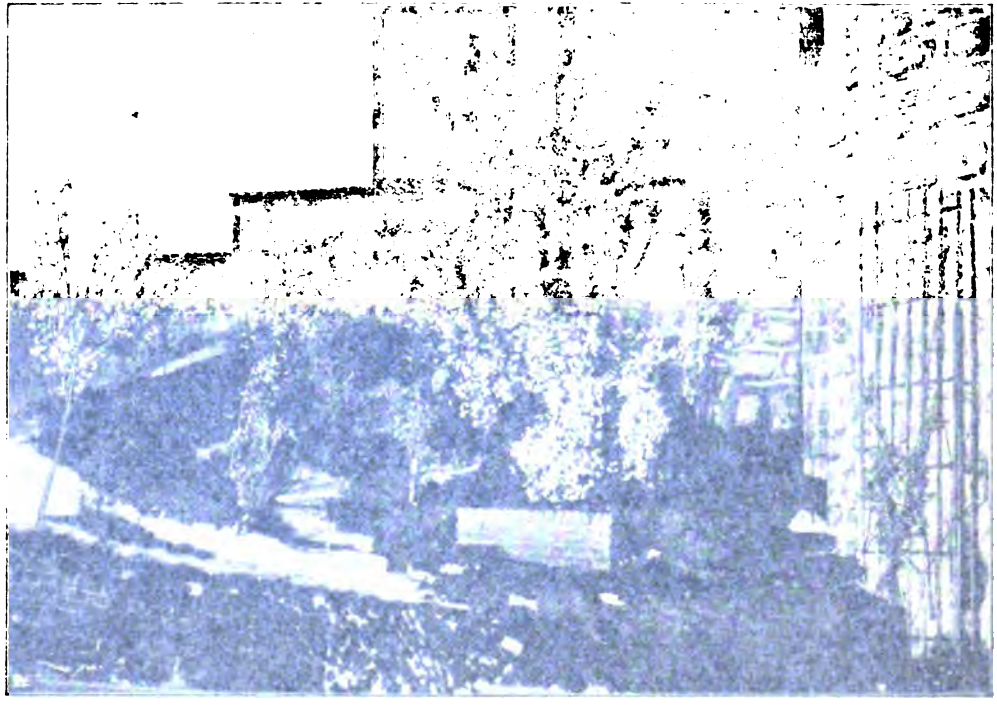
Es gibt unkräftige, kräftige und allzukräftige Episoden. Was Körper hat, kommt hier besser weg, als was Geist ist. Reinhardt experimentiert an der ‚Erscheinung' des Erdgeistes und des Bösen Geistes herum, hat für jede zwei Fassungen und merkt gar nicht, zu wie geringer Geltung er die Worte bringt. Er findet wieder Boden unter den Füßen, sobald Genrehaftigkeiten sich möglichst nachdrücklich einprägen wollen. Für die Drastik einer Hexe gibt es noch weniger eine Grenze als für die Bezechtheit der platten Burschе, die sich in der Breite und in der Länge, in Haartracht und Stimmlage besonders ergötzlich von einander unterscheiden. Wagner und Schüler sind kaum zu verderben. Valentins ungebärdige Bruderliebe hat zweimal eine eigene Note der Heftigkeit, verblaßt aber beim dritten Mal gänzlich. Frau Wangel dagegen ist nach wie vor überfarbig. Sie hat bereits innerhalb des Ensembles schlechte Schule gemacht. Lieschen am Brunnen drängt sich ungebührlich weit vor, ohne den Vordergrund auszufüllen, wie es der ältern Chargenspielerin immerhin gelingt. Ihrer Marthe macht es noch eine zu intensive Freude, anders zu

sein. Frau Wangel gehört zu den Schauspielern, die sich unterschätzen. Sie glaubt auf ihre Treffsicherheit ausdrücklich Zuschauer hinweisen zu müssen, die diese Treffsicherheit längst dankbar anerkannt haben. Marthe Schwerdtlein als Hille Bobbe wäre ein reines Vergnügen. Frau Wangel, die sich vornimmt, uns einmal zu zeigen, wie überaus drollig Marthe Schwerdtlein als Hille Bobbe ist, betrügt uns und sich selbst um die Naivität des künstlerischen Eindrucks.

Faustens Hauptepisode aber ist Gretchen. Es war Rettung und Verfälschung der Aufführung zugleich, daß an zwei Abenden Gretchen nicht Episode blieb, sondern zum Mittelpunkt wurde. Am dritten Abend hieß es Camilla Eibenschütz und verdiente, von Faust als ‚liebe Puppe' angeredet zu werden. Bis zum Zwinger hatte diese Himbeerbläue ihre Anmut: die tragische Verzweiflung vor dem Muttergottesbilde kam so verwinzigt heraus, daß ich nach der Walpurgisnacht entwich. Für Else Heims brauchte man nur im Anfang zu fürchten. Die Besorgnis, nach der Höflich und ihrem unbestrittenen Erfolg keinen leichten Stand zu haben, schien sie eine Weile befangen zu machen. Aber auch hier hörte man keinen unempfundenen Ton. Am Spinnrad wurde sie frei, bekam in der zweiten Hälfte dieser Szene eine dunkle Stimme, in der gleichsam alle Not der Zukunft bebte, und bewährte sich in dieser Not als eins der wunderbarsten Geschöpfe der deutschen Bühne. Wenn mir aber noch näher als das mitteilsame Gretchen der nußbraunen Heims das sprödere Gretchen der weizenblonden Höflich ging, so mag das an meinem subjektiven Geschmack und an den Begleitumständen liegen. Die Höflich hatte den Vortritt, und sie brachte erst Leben in eine ziemlich stimmungslose Aufführung, die bis dahin die größte Erwartung am schmerzlichsten enttäuscht hatte. Sie kam aus der Kirche die Treppe herunter und hatte gewonnenes Spiel. So hatte sich jeder Gretchen vorgestellt und doch noch nie gesehen. Es war Keuschheit, wenn sie zunächst ihr Gefühl verhielt, nicht Schwäche. Denn als es nottat, brach aus ihr eine Leidenschaft von volkstümlich herber Gewalt hervor.

Hätte dieses Gretchen oder auch das Gretchen der Heims zwischen einem Mephisto und einem Faust von Goetheschen Wuchs gestanden, so wären alle Einwände, gewichtige und unwesentliche, gegen die Bearbeitung, gegen die Inszenierung und gegen die schauspielerische Kleinwelt hinfällig geworden. Für den Mephisto gar ist große Schauspielkunst nicht gut zu entbehren. Er ist der Proteus in Person: Satan und Kavalier, abstrakt und irdisch, gefallener Engel und skeptischer Mensch, souveräner Dialektiker und behaglicher Schalksnarr. Das Ideal eines Schauspielers bliebe keinen dieser Züge schuldig: der ausgezeichnete Charakteristiker Schildkraut bleibt verwunderlicherweise jeden schuldig. Er ist ein textunsicherer, rundlicher, ritueller Herr der Frösche, Flöhe, Wanzen, Läuse, der in der Schülerszene zu dem Mittel einer naturalistischen Pedantensatire greift, um komisches Kapital aus diesem unfehlbarsten aller Dramenauftritte zu schlagen. Es gelingt ihm nicht. Nach Schildkraut hätte es jeder Mephisto leicht gehabt. Vor Schildkraut wäre auch eine Intelligenz wie Wegener fast unerträglich gewesen. Seine Auffassung liegt auf der Hand. Er will im äußersten Grade erdig sein. Aber er brauchte deshalb nicht so rätselhaft geistlos zu sein. Er will hundert Nuancen der Vulgarität geben. Aber er dürfte nicht zweihundert vulgäre Nuancen geben. Er stampft pferdefüßig umher und wird mit vollem Recht von Faust ein Tier genannt. Aber daß Gott der Herr sich mit ihm unterhält, wird keinen Augenblick wahrscheinlich. Wo Moissis Grazie und Transparenz zur Verfügung stand, ist es unerklärlich, warum man diesem beweglichsten Komödiantengeblüt nicht vor oder nach dem Faust auch den Mephisto auferlegt hat.

Moissi spricht den gelehrten Faust hinreißend. Sein Auge glüht wie von durchwachten Nächten, und es fällt gar nicht schwer, sich diesen ruhelos herumflackernden Asketen als einen Alchemisten, wenn nicht des deutschen, so doch des italienischen Mittelalters vorzustellen. Der Liebhaber Faust interessiert Moissi anscheinend nicht. Er steht zerstreut beiseite, und läßt sich erst wieder von der Walpurgisnacht zu orgeltönigen Deklamationen befeuern.



Alfred Roller: Faust

Marthes Garten

[illegible] dieses Gretchen oder auch das Gretchen der Heinz[illegible] [illegible] einem Mephisto und einem Faust von Goethe[illegible] [illegible] gestanden, so wären alle Einwände, gewichtige und un[illegible], gegen die Bearbeitung, gegen die Inszenierung und [illegible] die schauspielerische Kleinwelt hinfällig geworden. Für den Mephisto gar ist große Schauspielkunst nicht gut zu entbehren. Er ist der Proteus in Person: Satan und Kavalier, abstrakt und irdisch, gefallener Engel und skeptischer Mensch, souveraner Dialektiker und behaglicher Schalksnarr. Das Ideal eines Schauspielers bliebe keinen dieser Züge schuldig: der ausgezeichnete Charakteristiker Schildkraut bleibt verwunderlicherweise jeden schuldig. Er ist ein textunsicherer, rundlicher, ritueller Herr der Frösche, Flöhe, Wanzen, Läuse, der in der Schülerszene zu dem Mittel einer naturalistischen Pedantensatire greift, um komisches Kapital aus diesem unfehlbarsten aller Dramenauftritte zu schlagen. Es gelingt ihm nicht. Nach Schildkraut hatte es jeder Mephisto leicht gehabt. Vor Schildkraut wäre auch eine Intelligenz wie Wegener fast unerträglich gewesen. Seine Auffassung liegt auf der Hand. Er will im äußersten Grade erdig sein. Aber er brauchte deshalb nicht so rätselhaft geistlos zu sein. Er will hundert Nuancen der Vulgarität geben. Aber er dürfte nicht zweihundert vulgäre Nuancen geben. Er stampft pferdefüßig umher und wird mit vollem Recht von Faust ein Tier genannt. Aber daß Gott der Herr sich mit ihm unterhält, wird keinen Augenblick wahrscheinlich. Wo Moissis Grazie und Transparenz zur Verfügung stand, ist es unerklärlich, warum man diesem beweglichsten Komödiantengeblüt nicht vor oder nach dem Faust auch den Mephisto auferlegt hat.

Moissi spricht den gelehrten Faust hinreißend. Sein Auge glüht wie von durchwachten Nächten, und es fällt gar nicht schwer, sich diesen ruhelos herumflackernden Asketen als einen Alchemisten, wenn nicht des deutschen, so doch des italienischen Mittelalters vorzustellen. Der Liebhaber Faust interessiert Moissi anscheinend nicht. Er steht zerstreut beiseite, und läßt sich erst wieder von der Walpurgisnacht zu orgeltönigen Deklamationen befeuern.

Alfred Roller: Faust **Marthes Garten**

Aus alledem wird keine Gestalt, am wenigsten eine, die Faustisches Format hätte. Herrn Beregi fehlt mehr als das Format. Sein warmes, volles, edles Organ vollbringt eine gutprovinzielle Leistung, die aber schließlich auch in Berlin nicht anstößt, weil dergleichen überhaupt nicht in Betracht kommt. Streiten läßt sich erst wieder über Kayßler. Es gibt keinen deutschern Anblick als ihn und die Höflich im Religionsgespräch. Nur daß meines Erachtens eine übertriebene Hochachtung vor so bürgerlichen Tugenden wie angestrengtestem Fleiß und lauterster Ehrlichkeit dazu gehört, um in diesem schönen und kraftvollen Mann mehr als einen Ritter oder Forscher von wackerm Mittelmaß zu sehen. Was sich mitteilt, ist Faustens Reinheit und Sehnsucht. Was bei Kayßler nicht über die Rampe dringt, ist Faustens Gedankengröße und Empfindungsfülle. Da hilft es, so empfänglich man für die Verwirklichung jeder Anregung ist, am Ende doch nicht viel, daß der Versuch geglückt ist, die Trennung zwischen dem graubärtigen alten und dem blondbärtigen jungen Faust aufzuheben. Wenn Faust titanisch ist, bleibt er es auch als Greis. Daß das Deutsche Theater titanischer Naturen sich nicht rühmen kann, das hat das Reinhardtsche Dreitagewerk um seinen vollen Lohn gebracht.

Shakespeare: Ein Sommernachtstraum

Der Reinhardtsche ‚Sommernachtstraum' auf der unausgiebigen und unbeweglichen Reliefbühne? Dieser Sommernachtstraum, der nach der Meinung seiner Verkleinerer von der Drehbarkeit des Podiums, von der Unübersehbarkeit eines echten Waldesinnern und von der Riechbarkeit seines natürlichen Mooses lebte? Der Eindruck war auch in München bezwingend und um so höher zu bewerten, als alle diese und andre Hilfsmittel der berliner Inszenierung fehlten. Der Wald rückte und rührte sich nicht. Die Elfen mit ihrem Königspaar kehrten von jedem Umzug schließlich an denselben Fleck zurück, und es blieb der Imagination des Zuschauers überlassen, sich wie die Zeit, so den Ort verändert zu denken. Aber war das denn überhaupt ein Wald? Am Rande der Szene standen in ziemlich gleichen Abständen vier kahle Baumstämme, über denen ein bischen Gerank das Zweigwerk, hinter denen ein ausgespannter Vorhang den Horizont, und vor denen ein hingebreitetes Tuch den grünen Boden vortäuschen sollte. Die Täuschung gelang vollkommen. Man stellte sich diesen Ausschnitt als eine kleine Kuppe vor, von der es auf keiner Seite waldeinwärts, sondern auf allen Seiten talwärts führte. Mensch und Feenwelt klomm mühsam den Berg empor, um mühelos wieder hinunterzugleiten. Das kam und ging unaufhörlich und erzeugte eine Gesamtbeweglichkeit, die verdeckte, wie einförmig notgedrungen die Bewegungen der einzelnen schwirrenden, huschenden, flackernden, tanzenden Elfen waren. Kaum daß Grete Wiesenthal sich in dieser Enge bemerkbar machen konnte. Doch sag' ich nicht, daß dies ein Fehler war. Es galt ja nicht, eine Sonderproduktion zu zeigen; es galt, die Illusion eines Geisterreiches zu erzeugen. Mondlicht schimmerte, und Morgenlicht zog blendend herauf. Aus der Tiefe tönten Stimmen tellurischer Herkunft. Hier und da leuchtete ein Glühwurm. Laub raschelte, und Äste knackten. Das alles war viel primitiver als in Berlin, aber vielleicht gerade darum noch suggestiver. Wenn die Phantasie des Zuschauers willig ist,

dann sind alle Gewaltsmaßregeln einer naturalistischen Regie überflüssig. Oder wurde sie willig, weil ihr hier so viel vertraut wurde, weil sie sich mit so sanftem Zwang geleitet fühlte? In der Stube der Handwerker hatte sie keinerlei Arbeit. Aber im Saal des Theseus mußte sie wieder einen ärmlichen Prospekt für die Burg von Athen und anderthalb Statisten für den Hofstaat eines Herzogs nehmen. Sie tat auch das. Auf andern Bühnen ist der Hochzeitsmarsch ein vielfarbiges, goldrauschendes, pompöses Prunkstück. In München spielte er sich, ohne daß eine Einbuße an Heiterkeit und Sinnenfreude zu vermerken war, hinter dem Vorhang ab, und als dieser sich hob, war das Brautpaar mit seinen Intimsten bereits auf den Plätzen, ach, wie schmalen und unbequemen Plätzen angelangt. In einer Längslinie birschte sich das Rüpelspiel an das fürnehme Auditorium heran, und rechthaberische Bajuvaren konnten triumphierend auf dieses Bild als auf eine stillschweigende Anerkennung ihrer Reliefprinzipien hinweisen. Töricht genug. Hier war der Raum einmal nicht anders als in der Längsrichtung auszunutzen. Im übrigen aber wurde von Reinhardt kreuz und quer, von hinten nach vorn, von oben nach unten, im Kreis und im Achteck inszeniert. Der Erfolg, noch einmal, war enorm. Denn so geringen Respekt Reinhardts Selbständigkeit den Theorien dilettierender, als Bühnenreformatoren dilettierender Maler bezeigte, so rein und groß hatte sich sein Verständnis für die Dichtung Shakespeares und die Besonderheit seiner Schauspieler erhalten.

Die Kräfte dieser Schauspieler aber waren gewachsen. Fünf Jahre vorher hatte Reinhardt mit dem ‚Sommernachtstraum' in gewissem Sinne gegen die Schauspielkunst seiner eigenen Bühne gesiegt. Er wußte schon damals genau, worauf es ankam, und hatte schon damals zum Teil die richtigen Persönlichkeiten herausgefunden. Aber diese selbst waren zum Teil noch unentwickelt, unfrei und, vor allem, höchst unzulängliche Sprecher. Diesmal siegte er mit der Schauspielkunst seiner Bühne, mußte er mit ihr siegen, weil ohne sie schwerlich die Widerspenstigkeit dieses unglückseligen Künstlertheaters zu überwinden gewesen

wäre. Zwar: die Eysoldt ist noch immer kein Puck geworden und wird auch keiner werden. Ihr Humor ist forciert, ihre Derbheit steckt im Kostüm, und erst wo sie lyrisch werden darf, wie im Epilog, wird sie echt. Hätte Reinhardts berliner Publikum jemals das Königliche Schauspielhaus betreten und jemals den ganz ursprünglichen, vor Übermut jauchzenden, ausreichend robusten und doch wieder rechtzeitig mozartischen Puck der unvergeßlichen und unersetzten Paula Conrad gesehen, dann wäre die Gequältheit der Eysoldt von vornherein nach Gebühr abgelehnt worden. Damals spielte Vollmer, in seinem unerschöpflichen mimischen Reichtum, den Pyramus auf drei verschiedene Arten, von denen jede einen andern Schauspielertypus darstellte und zugleich kritisierte. Es waren Studien von kunstgeschichtlichem Wert, zu denen ich manchmal noch um neun Uhr ins Hoftheater ging. Von Herrn Waßmanns blühender Jugend ist solche Meisterschaft nicht zu verlangen. Es genügt, daß er, unbekümmert um die Würde des alten Knaben Shakespeare, alle komischen Wirkungen bis auf die letzte aus der Rolle herausholt. Auch bei ihm, und gar wenn sich Herrn Arnolds ‚Thipse' dazugesellt, wimmert man schließlich nur noch. Das war von Anfang an so. Das Liebespaar des Fräulein Heims und des Herrn von Winterstein war in der Anlage gleichfalls immer so reizend drastisch und hat sich höchstens besser eingespielt. Ein wichtiger Fortschritt ist dann schon, daß die erfreulich untheatralische Rhetorik des Herrn Diegelmann — mag er auch mehr der Vater als der Bräutigam der Hippolyta sein — die schönen und aufschlußreichen Verse des Theseus, ohne die der Sinn des sommernächtlichen Traumspiels kaum zu verstehen wäre, zur eindringlichsten Geltung bringt. Der schauspielerische Mittelpunkt der Vorstellung aber, ihr Glanz und ihre Musik ist Moissis Oberon, König der Elfen. Der Moissi von 1904 und der Moissi von 1909! Jener radebrechende Anfänger mit siebzehn Händen und Füßen und dieser Zauberer des Wortes, an den man später einmal in Hofmannsthalschen Bildern zurückdenken wird: ... Und wie im Tritonshorn der Lärm des

Meeres eingefangen ist, so war in ihm die Stimme alles Lebens. In seinem Mund war eine Bucht, drin brandete das Meer. Er war der ganze Wald . . .!

Dann trennt man sich von dieser Aufführung gleich wie von einem hohen Fest, beglückt und lange gegen Ungemach gefeit und voller Dankbarkeit für Reinhardt, und begreift nicht, wie es möglich ist, ihm nachzusagen, er selbst habe keinen persönlichen Ton in die deutsche Kunst gebracht, und der eigentliche Reiz seiner Persönlichkeit bestehe darin, keine zu haben. Dieser Reinhardt ist ein Visionär, und Visionen kann man nicht erhorchen und nicht zusammensuchen, nicht bei Helfershelfern bestellen und um keine Summe Geldes kaufen. Die Welt dieses Sommernachtstraums — sie war nicht, ehe Reinhardt sie erschuf, eh' er sie sah. Ein Kunstwerk so sehen, wie kein menschliches Auge es je zuvor gesehen hat, und es, das erste Mal ohne schauspielerische, das zweite Mal ohne szenische Mittel, so wiedergeben, wie erst recht kein menschliches Auge es je zuvor gesehen hat: wenn das nicht Genialität, wenn das nicht Persönlichkeit ist, so werden wir diese Begriffe aus dem gesamten Gebiet der nachschaffenden Theaterkunst ausschalten müssen.

Shaw: Major Barbara

Die Heilsarmee, ihre Beschreibung, Zergliederung und Ablehnung, ist für Shaws Komödie nicht Ziel — so wenig wie die Verspottung der Medizinmänner für den ‚Arzt am Scheideweg' die Endabsicht gewesen ist — sondern nur Vorwand, Mittel, Hintergrund und Milieu. Es ist ein Milieu, in dem Shaws Gedanken noch am ehesten Farbe, Blut und Körper erhalten konnten. Aber es ist zur Not durch ein andres Milieu zu ersetzen, in dem dieselben Gedanken durch andre Illustrationsfakten zum Siege zu führen wären. Auf den Sieg dieser Gedanken kommt es Shaw in erster Reihe an. Er will wirken, ins Leben, in unser aller Leben greifen, es auf eine Basis der Vernunft, der Gesundheit und der Schönheit stellen — und er ficht gegen die Macht, die uns in der Dunkelheit hält, und eifert für die Macht, die seiner Meinung nach das Licht selber ist. Ex divitiis lux. Reich werden ist alles. Ehrlich währts am längsten, und darum hätte Shaw nichts dagegen, daß man zu Einbruch, Brandstiftung, Raub und Mord griffe, ehe man vom Schicksal Armut hinnähme, und daß alle Erwachsenen schmerzlos, aber unerbittlich getötet würden, die ein geringeres Jahreseinkommen als siebentausenddreihundert Mark hätten. Darüber läßt sich streiten. Wahrscheinlich geht eben so viel moralisches Kapital, kulturfördernde Energie, künstlerischer Elan, kurz: Lebenskraft im Shawschen Sinne durch Reichtum zugrunde, wie durch Armut geistige Größe verkommt, körperlicher Reiz verwelkt und menschliche Güte verhärtet. Unbestreitbar aber und in diesem Falle schließlich auch am wichtigsten ist es, daß Shaw selber durch seine wachsenden Bezüge weder an seinem Gehirn noch an seiner Leidenschaft Schaden genommen hat. Mag er Kapitalist geworden sein: er wird immer ein revolutionärer Schriftsteller bleiben und ist es in ‚Major Barbara' mehr als je. Er stachelt die Trägheit, befeuert den Mut, entlarvt die Heuchelei, eröffnet Perspektiven, durchleuchtet Probleme, vernichtet Vorurteile und verschreibt Heilmittel, und da wir bereits festgestellt haben, wofür und wogegen, fragt es sich jetzt, was diesem fanati-

schen Sozialethiker die Kunst der Polemik und die Kunst des Dramas zu danken haben.

Shaws polemische Kunst ist mit seinen höhern Zwecken gewachsen. Er stichelt nicht mehr, sondern schlägt zu. Er kitzelt nicht mehr das Zwerchfell, denn es erscheint ihm nicht als der Sitz des Gewissens, das er wecken will. Wenn er auch in ‚Major Barbara' witziger ist als irgendwer im heutigen Europa, so ist er es nebenbei und unvermeidlicher Weise, weil eben niemand aus seiner Haut kann. Aber er legt keinen Wert darauf und würde, im Gegensatz zu manchen seiner Geistesbrüder, Hekatomben von Witzen opfern, um die Entwicklung einen Schritt vorwärts zu bringen. Man müßte kein Ohr für die Schlachtmusik des Zorns und der Begeisterung haben, um hier die Tanzmusik des Hohns und der Sophistik zu entbehren. Man braucht sie übrigens nicht einmal zu entbehren. Shaw ist teils zu beweglich, teils zu schamhaft, als daß sich sein Ernst zur Pathetik verdicken könnte. Mozart ist nicht zufällig seine ganze Liebe. Shaw bedarf ebenso wenig wie jener zu einer Jupitersymphonie eines Wagnerschen Orchesters. Er verläßt sich auf die Originalität und Wahrheit seiner Melodie und verzichtet nicht nur auf die hypnotischen Künste einer üppigen Instrumentierung, sondern leistet sich auch nach dem Allegro ein Scherzo, vor dem Andante ein Menuett.

Aber sind das die Elemente eines Dramas? Einem unpedantischen Talent wie Shaw kommt man mit Pedanterie nicht bei. Wollt ihr nach Regeln messen, was nicht nach eurer Regeln Lauf? Die geistige Armut des deutschen Dramas, soweit es auf unsre Bühnen gelangt, ist heute so bejammernswert und wird in so geringem Maße durch technische Künste verhüllt, daß man einen fruchtbaren Kopf wie Shaw auch dann loben und preisen müßte, wenn er sich noch viel weniger um die Gesetze der Komposition kümmerte. Gewiß: er denkt nicht daran, es seinen Zuhörern leicht zu machen. Er läßt in der letzten Szene des letzten Aktes Dinge sagen, die blos im Anfang oder selbst erst in der Mitte gesagt zu werden brauchten, um allerhand Mißverständnisse und Unklarheiten zu verhüten. Er ist von manchen Situationen, die

ihn aus irgend einem Grunde amüsieren, nicht wegzukriegen, vernachlässigt andre und schert sich den Teufel darum, daß infolgedessen sein dramatischer Organismus eine geschwollene Backe, ein zu kurzes Bein, einen eingefallenen Bauch und ähnliche Abnormitäten aufzuweisen hat. Wenn nur Hirn, Lunge und Herz gesund ist! Weiß Gott, das sind sie! Das Hirn ist Undershaft, der Kanonenkönig und Multimillionär, der Shaws Überzeugung von der weltbeherrschenden und menschenbeglückenden Macht des Geldes zugleich verkündet und verkörpert. Ja, auch verkörpert. Ich glaube nämlich nicht, daß ich es nur meiner ergänzenden Phantasie zu danken habe, wenn ich diesen Vater Colossus greifbar vor mir sehe. Es wird doch wohl der Schwachsinn unsrer gangbaren Theaterautoren, deren Figuren nichts zu sagen haben und auch das nicht in einer menschenwürdigen Form können, dieser unerträgliche Schwachsinn wird es doch wohl verschuldet haben, daß uns eine gedankenreiche und redegewandte Dramengestalt wie eine leblose Konstruktion erscheint. Warum denn? Man denke sich statt der landläufigen Müller, Schulze, Meyer und Cohn etwa Carl Fürstenberg, Harden, Moritz Heimann und die Eysoldt zusammen, und es werden Gespräche entstehen, die, wörtlich auf die Bühne gebracht, Shaws Dialogen an Schärfe der Dialektik, Glanz des Ausdrucks und Schlagkraft des Witzes nichts nachgeben werden. Ausnahmemenschen? Aber mit diesen Eigenschaften sind auch bei Shaw nur die Ausnahmemenschen ausgerüstet. Charles Lomax, Peter Shirley und Bill Walker sprechen keinen irgendwie wertvollen Satz, während Adolphus Cusins, in allen Sätteln gerecht, klassischer Philologe und Offizier der Heilsarmee, Jünger des Dionysos und Kind der Gegenwart, nicht umsonst ein Dichter genannt und nur nach Verdienst Schwiegersohn und Nachfolger eines modernen Heros wie dieses Undershaft wird. Cusins ist, um bei dem anatomischen Bilde zu bleiben, die Lunge des Dramas. Durch ihn atmet es als Drama, ohne ihn würde es zusammenschrumpfen, weil mit diesem kühlen, frischen, starken, anmutigen und immer gutgelaunten Kulturprodukt nicht allein Undershafts unentbehrliches

Alfred Roller: Faust

[illegible] einem Grunde amüsieren, nicht wegzukriegen, [illegible] andre und schert sich den Teufel darum, daß infolge [illegible] dramatischer Organismen eine geschwollene Backe, [illegible] Bein, einen eingefallenen Bauch und ähnliche Ab[illegible] aufzuweisen hat. Wenn nur Hirn, Lunge und Herz [illegible] Gott, das sind sie! Das Hirn ist Undershaft, der [illegible] und Multimillionär, der Shaws Überzeugung von der [illegible] herrschenden und menschenbeglückenden Macht des Geldes [illegible] verkündet und [illegible]. Ja, auch verkörpert. Ich glaube nämlich nicht, daß ich es nur meiner ergänzenden Phantasie zu danken habe, wenn ich diesen Vater Colossus greifbar vor mir sehe. Es wird doch wohl der Schwachsinn unsrer gangbaren Theaterautoren, deren Figuren nichts zu sagen haben und auch das nicht in einer menschenwürdigen Form können, dieser unerträgliche Schwachsinn wird es doch wohl verschuldet haben, daß uns eine gedankenreiche und redegewandte Dramengestalt wie eine [illegible] Konstruktion erscheint. Warum denn? Man denke sich statt der landläufigen Müller, Schulze, Meyer und Cohn etwa Carl Fürstenberg, Harden, Moritz Heimann und die Eysoldt zusammen, und es werden Gespräche entstehen, die, wörtlich auf die Bühne gebracht, Shaws Dialogen an Schärfe der Dialektik, Glanz des Ausdrucks und Schlagkraft des Witzes nichts nachgeben werden. Ausnahmemenschen? Aber mit diesen Eigenschaften und auch bei Shaw nur die Ausnahmemenschen ausgerüstet. Charles Lomax, Peter Shirley und Bill Walker sprechen keinen irgendwie wertvollen Satz, während Adolphus Cusins, in allen Sätteln gerecht, klassischer Philologe und Offizier der Heilsarmee, Jünger des Dionysos und Kind der Gegenwart nicht umsonst ein Dichter genannt und nur nach Verdienst Schwiegersohn und Nachfolger eines modernen Heros wie dieses Undershaft wird. Cusins ist, um bei dem anatomischen Bilde zu bleiben, die Lunge des Dramas. Durch ihn atmet es als Drama, ohne ihn würde es zusammenschrumpfen, weil [illegible] kühlen, frischen, starken, anmutigen und immer [illegible] Kulturprodukt nicht allein Undershafts unentbehrliches

Alfred Roller: Faust **Szene des Valentin**

Gegenspiel, sondern auch die Ergänzung Barbaras dahinfiele. Barbara aber ist das Herz des Dramas. Ihr Vater Undershaft macht dem Professor Cusins, der sie besitzen zu müssen behauptet, den Vorwurf, daß er, wie alle jungen Menschen, den Unterschied zwischen einer jungen Dame und einer andern gewaltig übertreibe. Cusins ist auch in diesem Falle nicht unreif, sondern weise. Denn Barbara hat nicht ihresgleichen oder doch nur in Shaws eigener Welt, in jenen — bald Candida, bald Cicely, bald Jennifer genannten — Frauen von untrüglichem Takt, innerer Gesundheit, unbeirrbarer Schaffensfröhlichkeit und gefestetem Gefühl, die ein Schimmer von weiblicher Genialität umschwebt und verklären würde, wenn ihr Schöpfer sie nicht durch kleine große Eingebungen seiner Charakterisierungskunst auf der Erde festhielte. Solch eine Eingebung ist es, daß Barbaras Trauer über den Abbruch ihres Seelenrettungswerkes sofort vergeht, wie ihr Vater ihrer Eitelkeit durch die rhetorische Frage schmeichelt, ob sie einen Mann ins Herz treffen könne, ohne daß ein Zeichen an ihm zurückbliebe. Das ist ein Beispiel von vielen und ein fast grobes dazu. Auch in ‚Major Barbara' beglaubigt der Dauerredner Shaw sein Dichtertum durch nichts so unzweideutig wie durch das, was er halb oder ganz unausgesprochen läßt. Die Beziehung zwischen Vater und Tochter ist von einer Reinheit, Zartheit und Verhaltenheit, daß sie wiederum nur in Shaws eigener Welt ihresgleichen sucht.

Die Regie der Kammerspiele hatte die Aufgabe, das zufällige Milieu und die unsterbliche Gedanklichkeit der Komödie zugleich zu betreuen. Das Milieu wurde lebendig, an manchen Stellen aber theatralisch überlebendig, besonders da, wo der Diener der Lady Undershaft sich benahm, wie es außer der ungeeigneten Lady der Kammerspiele keine Lady dulden würde. Ob die Gedanklichkeit durch die Darstellung zu kurz gekommen ist, hätte ich zu beurteilen gewußt, wenn ich das Stück erst gesehen und dann gelesen hätte. So aber erwartete ich jeden Satz mit zu großer Freude, als daß ich mich, sobald er vernehmlich gesprochen wurde, irgendwo durch mangelnden Nachdruck hätte geschädigt fühlen

können. Schlimm aber war, wie viel und was für Sätze überhaupt nicht gesprochen wurden! Striche sind notwendig. Nur daß sie gerade in dieser Komödie eher das Milieu als den Gedankengehalt treffen mußten. Reinhardt wird erwidern, daß dadurch die Bühnenmöglichkeit des Dramas noch mehr beeinträchtigt worden wäre. Dies ist darum ein Irrtum, weil hier Bühnenmöglichkeit ja einzig für diejenigen vorauszusetzen war, denen dies Milieu nichts und dieser Gedankengehalt alles ist. So blieb die Regie den Hauptdarstellern ein paar ihrer unfehlbaren Wirkungen schuldig, ohne die Wegener immer noch ein grundgescheiter und gütiger Undershaft, Abel ein witziger und behender Cusins und die Höflich eine leuchtend klare und stolze Barbara war.

Schiller: Don Carlos

Als das Stück, vor mehr als hundertzwanzig Jahren, zum ersten Mal in unsrer Stadt dargestellt wurde, fiel es durch, weil die Mehrheit selbst der theaterfreudigen Berliner den Strapazen einer sechsstündigen Aufführung nicht gewachsen war. Die Spuren schreckten. Seitdem wurden die fünf Akte entweder auf zwei Abende verteilt, was ihre Wirkung halbierte, oder auf eine normale Spieldauer zusammengestrichen, was ihre Unklarheit verdoppelte. Erst Ludwig der Zweite nahm, mit dem Löwenmut eines Wittelsbachers, den ungekürzten ‚Don Carlos' auf sich allein und gab damit ein großes Muster, dem Max Reinhardt jetzt nachgeeifert hat. Er wird ungefähr um so viel Verse hinter jener königlichen Vorstellung zurückgeblieben sein, wie er ihr um Zuschauer voraus war: um tausend. Aber auch vier und ein halbes Tausend Schillersche Verse gehen weit über unsre Gewohnheiten hinaus, und wenn Reinhardts nicht gerade anspruchsloses Publikum ihnen von sechs bis zwölf Uhr mit unverminderter Hingabe folgte, so ist der Beweis erbracht, daß man nur ähnlich vergeistigte, gegliederte und im guten Sinne reichhaltige Leistungen durchzuführen braucht, um die ernstesten Zumutungen an die Kräfte seiner Hörer stellen zu dürfen.

Auf diese sechs Stunden kommen nicht mehr als neun verschiedene Dekorationen. Die Ausstattung ist bei Reinhardt niemals Selbstzweck gewesen. Aber sie hat kaum jemals, bei gleich geringem Aufwand, so treu und eindringlich der Stimmung des dramatischen Gedichts gedient. In der allerersten Szene rückt der Garten von Aranjuez so dicht an die Rampe, daß er dem Prinzen Carlos fast den Raum zum Atmen nimmt: die mörderisch beklemmende Atmosphäre des Philippschen Königshofes ist mit einem Schlage lebendig. Sein steifes und strenges Zeremoniell malt das zweite Bild. Gleichwie die Bäume ihrer natürlichen Form beraubt und auf spanisch-französische Art zugestutzt und gedrillt sind, so sind die Frauen durch Krinolinen,

Spitzenkrausen und Wulstfrisuren nicht nur um alle Bewegungsfreiheit, sondern auch um die Schönheit gebracht, die der Kirche als der Quell des Übels erscheinen mag. Von dem königlichen Palast zu Madrid sieht man bei Reinhardt halb so viel Räume wie bei Schiller. Ohne jede Gewaltsamkeit sind auf einen Fleck Szenen und Szenchen vereinigt, die sonst zersplittern. Damit durch diese Konzentration das ‚Milieu' nicht zu karg gerate, eröffnen sich aus den meisten Zimmern über eiserne Brüstungen hinweg und durch Fenster und Türen hindurch Ausblicke auf endlose, kahle, halbdunkle Gänge, in denen mönchische und ritterliche Gestalten auftauchen und verschwinden. Der Audienzsaal des Königs, an dessen rechter Seitenwand der Thron wie ein Galgen emporsteigt, ist in einem eiskalten Weiß und einem drohenden Schwarz gehalten, Farben, die für das Schlafgemach zu hart wären und dort zu einem freundlichern Braun gemildert sind. Diesem Schlafgemach ist wie ein offener Alkoven so etwas wie eine kleine Kapelle angegliedert, von deren Rückwand ein mächtiger Christus am Kreuz herunterseufzt. Es ist auch sonst alles geschehen, um die gewaltige Macht des Klerus in Philipps Reichen zu illustrieren. Ob dieser Klerus im Panzer rauher Henkersknechte furchtlos einherstampft oder in der Kutte tückischer Pfaffen feige durch Vorhänge kriecht und unter niedrigen Türen sich bückt: sein Hauch ist Gift und sein Schritt Zermalmung. Unter der trüben laternenförmigen Lampe eines düstern Zimmers verschwören sich in abgerissenem Geflüster Alba, Domingo und die Eboli gegen den Infanten und die Königin, und es ist ein besonderes Verdienst der Aufführung, daß dieser immer gestrichenen zeitcharakteristischen Szene die und jene unerhebliche geopfert ist. Sie predigen öffentlich Wasser und trinken heimlich Wein. Vor dieser Verschwörung nämlich ist das Boudoir der Eboli zu sehen, das in seiner Geborgenheit und seinen warmen, weichen, molligen Tönen einer Liebkosung selber gleicht. Es bleiben drei eben so schöne wie unauffällige Interieurs: das Vorzimmer der Königin, ein neutraler Durchgang, der seine Physiognomie durch einen ungeheuern grauen Kamin empfängt;

das Kabinet des Königs, in dem Posa um Gedankenfreiheit bittet, und das bezeichnenderweise gegen die Nebenräume abgegittert, nicht völlig geschlossen ist; und endlich das enge Gefängnis des Prinzen mit dem Vorhof, der auf eine Terrasse zu führen scheint und dadurch den Lärm des rebellierenden Madrid nachdrücklicher vermittelt. Diese neun Bilder des Malers Ernst Stern haben jene Selbstverständlichkeit, ohne die alle Dekorationskunst ein unbefugter Ein- und Vordringling statt einer beziehungsvollen Hilfskunst ist, und die auf keiner andern Bühne, und wenn sie sich tausendmal derselben Hände und Köpfe bedient, auch nur annähernd in dem Grade erreicht wird wie auf der Reinhardtschen.

Warum? Wie ein wertvolles Theaterstück ist eine wertvolle Theateraufführung: une suite d'images formées dans le mystère d'une même pensée. Es ist, immer wieder, der Geist Max Reinhardts, der sich den Körper solch einer Aufführung baut. Er hat es im Ohr, vor den Augen und in den Fingerspitzen, wie jenes dritte Reich beschaffen sein muß, das die historische Wahrheit eines spanischen Königshofes, die dichterische Wahrheit eines Schillerschen Dramas und die individuelle Wahrheit seiner eigenen Phantasie zu einer höhern Einheit zusammenfaßt. Er sieht einen farbigen Ausschnitt menschlichen und geschichtlichen Lebens; und den gibt die Aufführung so wieder, daß mir eigentlich kein Wunsch unerfüllt geblieben ist. Es ist der Aufgabe leichtere Hälfte, weil ihr Material tot und darum nicht widerstandsfähig ist. Er hört aber auch einen Rhythmus, eine Melodie, eine Musik; und die ist unvergleichlich schwerer zum Klingen zu bringen, weil sie aus jeder von zehn Kehlen einzeln hervorgezaubert und dann noch einem einzigen Vorzeichen untergeordnet werden soll. Mit andern Worten: jeder Schiller-Aufführung stellt sich von neuem das Problem, die rechte Mitte zwischen Pathetik und Naturalismus zu halten; Schillers Psychologie zu erschöpfen, ohne den Flug seiner Sprache zu hemmen. Es ist ein Problem, das Naturen wie Kainz, Matkowsky und Mitterwurzer für sich allein schon vor Jahrzehnten gelöst

haben; dem in einem ganzen Enſemble zum erſten Mal Brahm, aber an keinem vollwichtigen Objekt, nämlich an der Proſa-Tragödie ‚Kabale und Liebe', und nur mit halbem Verſtändnis, nämlich mit bewußter Vernichtung des revolutionären Pathos, zu Leibe gegangen iſt; und das erſt Reinhardt richtig und in ſeinem prinzipiellen Umfang erkannt und, nach Maßgabe ſeines Perſonalbeſtandes, in dieſer Aufführung bewältigt hat.

Nach Maßgabe ſeines Perſonalbeſtandes. Damit ſind die Grenzen auch dieſes tiefgrabenden und großgearteten Verſuchs gezogen, Grenzen, die Reinhardt mit keinem geringern Schmerz gewahr geworden ſein wird als der Kritiker. Die fünf Nebendarſteller geben nach Geſicht und Sprechweiſe einwandfreie oder doch zulängliche Erfüllungen ihrer Rollen. In dieſer Region des leidenſchaftloſern Alters war es naturgemäß kein Heldenſtück, eine zugleich kunſtvolle und undeklamatoriſche Behandlung des Verſes durchzuſetzen. Aber auch das Weſen dieſer fünf Schauſpieler kam in der Hauptſache dem Weſen ihrer Granden und Jeſuiten entgegen. Wegener als Alba ſteht da, als ob er aus Eiſen wäre; und was er blickt, iſt Hölle, und was er ſpricht, iſt Tod. Herr Diegelmann iſt in ſeiner gutmütigen Großvaterwürde der beſte Lerma. Herr Hartau macht, ohne eine Einlage zu bezwecken, aus dem Admiral Medina Sidonia, den man ſonſt nie bemerkt, eine Studie, die ein helles Licht erſt auf Philipps Blutigkeit, dann, was ſich von ſelbſt ergibt, auf Philipps Milde wirft. Herr Kühne iſt Domingo. Wie ſieht er einem falſchen Zöllner gleich! Er braucht ſich alſo nicht einmal dem dümmſten Zuſchauer ausdrücklich mit einem beweglichen Mienenſpiel zu enthüllen. Für den Großinquiſitor iſt Pagay noch immer nicht alt und kaum dämoniſch genug. Die glücklich gewählte Maske dieſes Torquemada bleibt doch Maske, die ein ſanftes Herz ziemlich unvollkommen verbirgt. Aber wer nicht ſchärfer hinhört, kann auch hier das Gruſeln lernen.

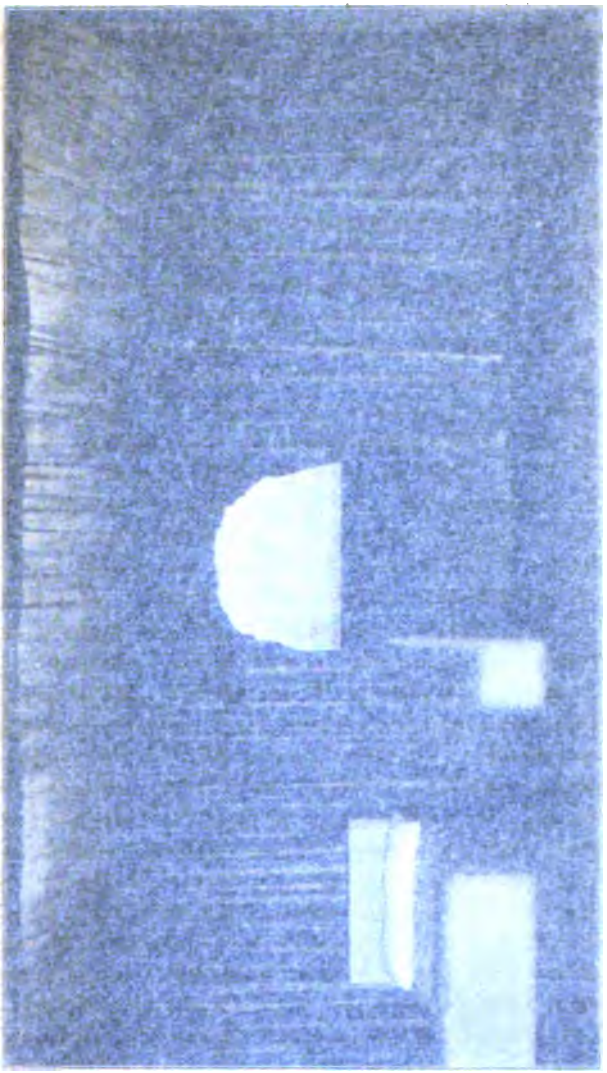
Den fünf Nebenfiguren ſtehen die fünf Hauptfiguren gegenüber. In ihrer Hand liegt die Entſcheidung über Erfolg und

Mißerfolg der Stilbestrebungen. Fräulein Heims hält sich ganz außerhalb dieser Bestrebungen. Sie soll Königin sein, eine nur bei Schiller und durch Stella Hohenfels mögliche Abstraktion erhabener Vornehmheit und himmlischer Tugend, und sie ist ein liebes, gutes, zutunliches, recht deutsches, fast berlinisches Bürgermädchen. Frau Durieux dagegen hat, wahrscheinlich ohne viel Kopfzerbrechen, aus ihrem Temperament heraus diejenige Eboli getroffen, die ebenso Schillerisch wie gegenwärtig ist. Die Prinzessin ist nicht annähernd so kompliziert, wie Frau Durieux sein kann, und eine Schauspielerin von diesen Gaben hat nichts weiter nötig, als ein bischen Schlangenhaftigkeit, Koketterie, Hitze, ehrliche Verlogenheit und Eifersucht zu mischen, ohne darüber den Klang ihrer schwülen Verse zu vernachlässigen: und eine Eboli ist fertig. Man hat es oder hat es nicht.

Moissi hat es. Er bezeichnet das eine Extrem dieser Aufführung. Ich glaube nicht, daß Posas Reife mit Moissis Jugendlichkeit unvereinbar ist. Posa ist der halbe Schiller, wie Carlos die andre Hälfte von Schiller ist; und Schiller war vierundzwanzig Jahre alt, als er das Trauerspiel skizzierte, und achtundzwanzig, als er es veröffentlichte. So alt erscheint uns Moissis Posa und damit auch im richtigen Verhältnis zu dem dreiundzwanzigjährigen Infanten. Was ich an diesem Posa verehre, und was ihn zu einem nachkainzischen Muster der Schiller-Darstellung macht, ist die Vereinigung von Gestaltungskraft und Sprechkunst. Diese geht manchmal, geht häufig in Gesang über. Was schadet das? Schiller ist nicht Shakespeare, bei dem jeder Vers der Charakteristik dient. Schiller macht nicht selten ein bischen blecherne Wortmusik, die zu trompeten eine Stilaufgabe des Schauspielers und geradezu ein Zeichen seines Geschmacks und seines Verständnisses ist, weil er ja seinen Autor nicht kritisieren, sondern mit Haut und Haaren darstellen soll, und weil die Untiefe, ach, wie vieler Tiraden grell zutage träte, wenn man sie um ihren Klang beträge. Das weiß Moissi entweder aus seinem Schauspielerinstinkt, oder er ist darüber aufgeklärt worden. Jedenfalls schmettert er überall da, wo es

geboten ist, und formt einen sonderlinghaften, inbrünstig schwärmerischen Menschen, dessen ganze Seele an einer großen Idee hängt, überall da, wo der Text es zuläßt. Man achte auf seine Audienzszene. Wie verführerisch ist es, weil es so bequem ist: Posas Rede, die jeder auswendig kann, als ein fertiges und beifallssicheres Bravourstück hinzulegen! Moissi läßt sie Satz um Satz — und nicht nur aus seinen eigenen Einfällen, sondern auch aus den Reflexen des Eindrucks, die sie auf den König macht — entstehen und bleibt ihr trotzdem kein Gran ihres verbrieften Schwunges schuldig. Er rührt durch die Wehmut, die beim Abschied von der Königin und von einem allzu unausgelebten Leben in seiner Stimme und in seinen Augen liegt, und ergreift durch die Todgeweihtheit, die ihn im Gefängnis förmlich verklärt und seine Sprache noch einmal zur Sphärenmusik steigert. Es ist das eine Extrem.

Auf einer mittlern Linie steht Waldens Carlos. Er ist intelligent genug, um alle Eigenheiten seines Naturells, seine Knabenhaftigkeiten und seinen Charme, für den Prinzen auszunutzen. Er ist anpassungsfähig genug, um in Reinhardts Theater eine zeichnende Schauspielkunst zu üben, die Mode des vorigen Lustrums: um ein bildhaftes Gebärdenspiel zu treiben, mit Armen und Fingern Figuren in die Luft zu malen und damit die Vorstellung eines sehr nervösen, rastlos umhergetriebenen Jünglings hervorzurufen. Er ist gebildet genug, um aus den ‚Briefen über Don Carlos' zu wissen, daß dieser Jüngling in einem Zustand müßiger Schwärmerei hinbrütet, daß er von fruchtlosen Kämpfen ermattet und keines Aufschwungs mehr mächtig ist. Aus alledem entsteht ein Gebilde, dessen Absichtlichkeit man merkt, ohne im geringsten verstimmt zu werden. Nur daß man auch nirgends hingerissen wird. Walden ist am besten in den Szenen, wo Reinhardt seine federnde Gelenkigkeit gebraucht, um eine atembenehmende Situation auf die Spitze zu treiben, und wo in dieser Atemlosigkeit die Flammen des Carlos ersticken dürfen. Wo diese Flammen aus ihm herausschlagen sollen, wird Walden sehr vernünftig. Genau so ver-



Ludwig von Hofmann: Aglavaine und Selysette

Selysettes Schlafzimmer

nünftig spricht er seine Verse: ohne Glanz, aber auch ohne Mißhandlungen.

Bassermann ist mutiger. Er bezeichnet das andre Extrem der Aufführung. Er führt einen überzeugten und hartnäckigen Kampf mit dem Vers und kriegt ihn unter. Er zersetzt, zerhackt, zersägt und zerschabt ihn kurz und klein. Das wäre traurig, wenn Bassermann nicht anders sprechen könnte. Aber er will offenbar nicht anders sprechen. Er scheint den Vers für ein Hindernis der Charakteristik zu halten, was er gerade beim Philipp nirgends ist. Seine Auffassung der Gestalt wird nach einigen Schwankungen klar. Er gibt einen durch Eifersucht und Vereinsamung schauerlich zerrütteten alten Mann, der von Posa vorübergehend zur Güte, zu einer fast überströmenden Güte erweckt wird, um nach Posas Ermordung wieder in Menschenhaß und Reue, in zehrenden Schmerz und neue Vereisung zu verfallen. Diese Auffassung ist richtig und, weil in der Dichtung deutlich vorgezeichnet, gar nicht ungewöhnlich. Anfechtbar ist nur, wie Bassermann sie durchführt. Je knapper die Repliken, je stiller die Äußerungen der Affekte, desto stärker der Effekt, der sich um so mehr vermindert, je heftiger und häufiger die Ausbrüche werden. Warum er sich vermindert, will ich an einem beliebig herausgegriffenen Beispiel zeigen. Philipp hat auf Alba zuzustürzen und ihm zuzurufen: Toledo! Ihr seid ein Mann! Schützt mich vor diesem Priester! Wie ist der ungeheure Eindruck dieses jäh herausgestoßenen Entsetzensschreis zu verfehlen? Bassermann fliegt Alba an den Hals und röchelt: Toledo! Ihr seid ein Mann! Dann läßt er die Arme heruntergleiten, wendet sich zu Domingo um und röchelt weiter: Schützt mich vor diesem ... Dann kehrt er beiden seine Front zu, bricht in den Knien zusammen und röchelt mit geballten Fäusten zu Ende: ... Priiiiiester! Der große Moment verpufft, weil Bassermann sich doppelt versündigt. Er zerstört den Vers, der bei Schiller schließlich kein Zufall, sondern ein immanentes Formelement seiner Kunst ist; und er verwandelt die eminent dramatische Situation eines spezifischen Dramatikers in eine

mimiſche Zuſtandsmalerei, der er jeden Naturaliſten nach Herzensluſt ausſetzen darf. Bei geborenen Dramatikern, bei denen es einem, nach Hebbel, ſein muß, als ob man mit nackten Füßen über glühendes Eiſen lieſe, beſtraft ſich ſolche fundamentale Geſetzesübertretung von ſelbſt mit dem Verluſt der angeſtrebten Wirkung. So bin ich bereit, Baſſermanns ganze Leiſtung zu analyſieren und überall dieſe beiden Grundſchäden aufzudecken. In keinem andern Enſemble käme man über dieſe Schäden hinweg. Hier aber . . . Was iſt eine wertvolle Theateraufführung? Une suite d'images formées dans le mystère d'une même pensée. Max Reinhardts . . .

Mirbeau und Natanſon: Das Heim

Kein Grund zu neuer Empörung. Es wird wirklich langweilig, jeden transleithaniſchen Zeilenſchinder ſein reines Deutſchtum gegen die entſittlichende Macht welſcher Pornographen — zum höhern Ruhm weſſen? ſchließlich ja doch nur unſrer Sudermänner — verteidigen zu hören. Ein Mann wie Mirbeau war immer und wird immer bleiben: ein Spekulant. Nichts dümmer als das. Man betrachte einmal ganz unbefangen dieſes ‚Heim‘. Wird ein Spekulant mit allen Machthabern anbinden, gegen Akademie, Parlament, Klerikalismus — ich will nicht pathetiſch ſagen: zu Felde ziehen, aber immerhin Spott und Hohn richten? Wird ein Spekulant, als welcher ſich ja wohl dem Publikum gefällig zu machen ſucht, unerhörte Greuel auf die Bühne ſchleppen, von denen ſich Männer und Frauen entſetzt und gepeinigt abwenden? Wird ein Spekulant vier Stunden lang mit kunſtloſeſter Umſtändlichkeit und in pedantiſcher Vollſtändigkeit ſeine ſozialen Beobachtungen ausbreiten, ſtatt in zwei Stunden einen runden, knappen, theatergerechten Ausſchnitt zu geben? Oder wäre das über Mirbeaus Fähigkeiten gegangen? Man muß ſich ſchon der Erinnerung an ſeine frühern Leiſtungen entſchlagen, um es anzunehmen. Er konnte abermals ein Epigramm, wie den ‚Dieb‘ und die ‚Brieftaſche‘, oder einen Reißer, wie ‚Geſchäft iſt Geſchäft‘, verfaſſen — und er verachtet alle Techniken und Tricks, um einfach das Bild eines Sumpfes ſo getreu zu zeichnen, daß es förmlich zu duften anfängt. Es liegt alſo nahe, den Vorwurf des Spekulantentums, der ſich nicht aufrecht erhalten läßt, durch den Vorwurf eines überwundenen Naturalismus zu erſetzen. Aber müſſen denn überhaupt Vorwürfe erhoben werden? Ich ſehe ein Stück Leben, das nicht um ſeiner ſelbſt willen, ſondern zu ſatiriſchen Zwecken dargeſtellt wird. Etwas iſt faul im Staate Frankreichs. Kinder werden ſchamlos ausgebeutet, fallen ſadiſtiſchen und lesbiſchen Gelüſten anheim und haben ſo lange in verſchloſſenen Wandſchränken zu ſtehen, bis

sie krepieren. Präsidenten derartig humanitärer Anstalten, Abgeordnete und Unsterbliche zugleich, unterschlagen die Gelder wohltätiger Bürgerinnen und dulden, ja fördern im Interesse der eigenen Existenz und Reputation das einträgliche Dirnentum ihrer Frauen. Die Presse wird gekauft. Die Regierung deckt, unter gewissen Bedingungen, den Mantel katholischer Nächstenliebe über Sünden und Sünder. Alles bleibt beim alten. Darf aber nicht genau so, wie in den Leitartikeln weniger unabhängiger Blätter, von der Bühne herab der Versuch gemacht werden, die Verhältnisse durch schonungslose Aufdeckung zu verbessern? Erfordernis ist nur, daß diese Verhältnisse richtig geschildert werden, und daß die Schilderung über ihre Richtigkeit hinaus aesthetischen Wert erhält.

Ob die Schilderung Zustände und Modelle richtig wiedergibt, weiß ich nicht. Aber sie klingt in sich wahr. Das Stück hat vier endlose Akte. Darin wird man viele belanglose, viele brutale, viele widerwärtige Züge, aber nicht einen einzigen falschen Zug finden. Mirbeau hat für die Niedrigkeiten und Verlogenheiten seiner Mitmenschen jenen bösen Blick, der nicht zu betrügen ist, und der sich an der Freude über sich selber immer von neuem entzündet. Daher diese Verbissenheit der Detailmalerei, diese Gefräßigkeit eines menschenfeindlichen Sarkasmus, der sich stark genug fühlt, um mit den Gesetzen dramatischer Komposition nach Gutdünken umspringen zu können. Eine Exposition von fast chinesischer Dauer; eine Elendsphotographie, die für die Handlung entbehrlich ist; Katastrophe; Arrangement. Man sieht sofort, daß die erste Hälfte auf der Bühne verpuffen, die zweite einschlagen wird. Aber gerade diese freiwillige Enthaltsamkeit eines erprobten Handwerkers ist sympathisch. Ich schätze in der ersten Hälfte alles, was fehlt. Es fehlt die mühsame Vorbereitung von Nervenchocs, die planvolle Minenlegung zu krachenden Kulissengewittern. Es fehlen Geschraubtheiten und Sentimentalitäten. Es fehlt die anklägerische Geste, das polemische Temperament, der laute Eifer für die bessere Sache. Von dieser Ruhe auf die innere Uninteressiertheit oder gar auf

die Heuchlernatur eines Satirikers zu schließen, ist doch wohl jämmerliche Psychologie. Er glaubt nur, sein kleines oder großes Weltbild, seinen Beitrag zur Sittengeschichte, sein document humain in dem Augenblick zu fälschen, wo er sich erweichen oder erhitzen läßt. Er hält den kalten Blick, dem durchaus kein kaltes Herz zu entsprechen braucht, unbeirrt auf sein Ziel gebannt und erinnert sich erst im dritten Akt, daß er ja seiner unaufgeregten und deshalb um so aufregendern Philippika die Form eines Schauspiels gegeben, daß er eine Art Fabel angezettelt, und daß diese nun auch weiter und zu Ende geführt werden muß.

Es geschieht in der zweiten Hälfte, und nachdem mich bis dahin Octave Mirbeau mitsamt seinem Kompagnon Thadée Natanson von seiner ernsten Absicht überzeugt hat, beweist er mir jetzt seine Befähigung zum Dramatiker. Der Sumpf gerät in Bewegung und droht zwei Menschen in seinem Schmutz zu ersticken. Wie sie sich in der Gefahr benehmen, und wie sie von einem Dritten daraus gerettet werden: das bildet den Inhalt der letzten beiden Akte, gegen die es ein nichtssagender und aus einer kunstfremden Region geholter Einwand ist, daß es den Reinen schaudert, diesen drei Menschen die Hände zu reichen. Dramenfiguren können überhaupt nur zwei Todfehler haben: schlecht gezeichnet und in unwahre Situationen gestellt zu sein. Mit ihrer Verderbtheit will ich mich abfinden; mit der Ohnmacht ihres Autors niemals. Mirbeau also läßt einen Zusammenbruch erfolgen, in dem jener unsterbliche Abgeordnete als Defraudant und Zuhälter, die eigene Frau als würdige Genossin seiner Schmach und ihr zahlungsfähigster und gichtbrüchigster Liebhaber als unersättlicher Faun nicht zum ersten Mal, aber im intensivsten Maße sich enthüllen. Dies ist Mirbeaus persönliche Note. Bei uns pflegt man alle Franzosen in einen Topf zu werfen. In Wirklichkeit liegt es so, daß etwa Bataille mit schauerlichen Ereignissen droht, die nie eintreten; daß Bernstein schauerliche Ereignisse heraufbeschwört, die niemand erwartet hat; und daß Mirbeau schauerliche Ereignisse gar nicht um ihrer selbst und ihres theatralischen Effektes willen,

sondern nur zur grellern Beleuchtung menschlicher Gemeinheit gebraucht. Ein Familienidyll. Wir erkennen es gleich am Anfang; aber am Ende erstrahlt es in augenbeizendem Schwefellicht. Von diesem Anfang zu diesem Ende führt eine dramatische Linie, die wenig gekurvt, aber mit witzigen Bosheiten, politischen Pointen und Aphorismen zur Lebensweisheit, wie mit Stacheln und Dornen, aufs amüsanteste eingefaßt ist. Wir sind habgierig und verlangen dazu noch leibhafte, nicht blos flächenhafte Menschen. Im Buch werden sie vielleicht nicht zu finden sein. In den Kammerspielen gab es eine üppige Menagerie.

Es ist wieder einmal eine ganz geglückte, eine schlagende, geistig belebte, höchst appetitliche Aufführung; und wenn mir nicht das Stück an sich gefiele, so wäre ich wahrscheinlich unliterarisch genug, es mir um dieser Aufführung willen gefallen zu lassen. Fast jede, auch die kleinste, Nebenfigur hat ein Gesicht: das lustigste Hans Pagay als alter jüdischer Fapresto, das bedrohlichste Frau Margarete Kupfer als sadistisch-lesbische Mädchenaufseherin. Der Präsident ihres ‚Heims' ist Herr von Winterstein, dem es vorzüglich gelingt, Hochmut und Geducktheit, geölte Würde und innere Angst zu vereinen. Als es mit der Herrlichkeit zu Ende ist, nimmt Herr von Winterstein glücklicherweise nicht die Gelegenheit zu einer Soloszene wahr, sondern hält sich mit einem möglichst beschleunigten Ausbruch in den Grenzen des Ensembles. Seine Frau ist die Durieux, die sich, wie immer, einen berückenden Luxus an anmutigen Linien leistet und noch als Dirne Dame bleibt. Der Gichtknoten schließlich ist Wegener, der sich immer freier und reicher entfaltet und mit diesem sechzigjährigen Millionär eine Figur von delikatester Drastik geschaffen hat, schlauen Kerl mit einem Fond von Ironie und Überlegenheit, den nur ein quälender sexueller Heißhunger auf diese bestimmte Frau um Ruhe und Besinnung bringt, bis er sie endlich, endlich mit stillfrohlockender Schadenfreude kapitulieren sieht. Der Weg von Mirbeau bis Shakespeare ist weit: aber nach dieser prachtvoll saftigen Gestalt möchte man Wegener auch einen Falstaff zutrauen.

Shakespeare: Der Widerspenstigen Zähmung

Die Aufführung ist eine einzige Köstlichkeit. Sie gibt zugleich die Lösung eines Problems, an dem sich viele Theatergenerationen die Zähne ausgebissen haben. Ists etwa ein Zufall, daß gerade dieses Stück den Regisseuren bis heute der Gegenstand unabläßiger Experimente gewesen ist? Sie alle spürten, worüber hier kein Mann und noch weniger eine Frau hinwegkommt. Nicht daß Petruchio das Käthchen zähmt, aber wie er es zähmt: das ist von einer barbarischen Roheit, die entweder gemildert oder erklärt werden muß. Wird sie gemildert, so sind wir nicht mehr in Petruchios, sondern in Benedikts Reich, und es empfiehlt sich, lieber gleich ‚Viel Lärm um Nichts' zu spielen. Statt also zu den zahlreichen abschwächenden und schwächlichen Verballhornungen der Komödie eine neue zu fügen, ist Reinhardt in untadeliger Shakespearetreue auf das Werk selber zurückgegangen und hat es als eine Vorstellung fahrender Schauspieler vor Christoph Schlau dem Kesselflicker aufgefaßt. Damit ist dann alles erklärt. Dieser Ausweg liegt freilich so nahe, daß er schon früher betreten worden ist. Aber er ist eben nur betreten worden. Um ihn bis ans Ende zu durchmessen, mußte doch erst wieder ein Kerl wie Reinhardt kommen, und es ist auch jetzt noch, wo ihm sein Versuch so wundervoll geglückt ist, jedem Regisseur zu raten: Sei ein Mann und folge ihm nicht nach, wenn du nicht seinen Witz, seinen Mut, seine Faust und, vor allem, seine Phantasie hast. Denn es genügt uns selbstverständlich nicht und würde uns nach kurzer Zeit erheblich langweilen, die überwundenen Manieren und die drollige Talentlosigkeit vagierender Komödianten parodiert zu sehen. Damit jene Auffassung ihren dramaturgischen Zweck erreiche und ihre künstlerische Berechtigung habe, ist es nötig, die ganze Geschichte aus der Wirklichkeit in die Sphäre des Spiels, der Imagination, des Märchens, des Traums zu heben. Das hat Reinhardt mit unfehlbarem Instinkt begriffen und mit staunens-

werter Konsequenz durchgeführt. Oder sollte es wirklich eine Inkonsequenz sein, daß auch seine Darstellung auf jenes Nachspiel verzichtet, das Shakespeare in seiner Vorlage vorfand, aber für die eigene Bearbeitung entbehren zu können glaubte? In diesem Nachspiel wird der noch immer oder schon wieder betrunkene Kesselflicker vor die Schenke zurückgetragen, wo er nach dem Erwachen einem Kellner erzählt, daß er in einem höchst wundersamen Traum gelernt habe, böse Weiber zu zähmen, und daß er seine neuerworbene Fertigkeit jetzt gleich zuhause verwerten werde. Genau so wie der Kollege Shakespeare hat der erquickend unpedantische Theatermann Reinhardt bei seinem Publikum die Fähigkeit vorausgesetzt, sich einen solchen Abschluß selber auszumalen, und hat aus der vorshakespearischen Fassung nur die Anregung geschöpft, seiner Aufführung die Buntheit, Wirrheit, Tollheit, Sprunghaftigkeit und Unwirklichkeit eben eines Traums zu geben.

Schlau wird erst in, dann vor einen Saal gesetzt, dessen marmorweiße Schönheit durch fabelhafte Dimensionen zu ganz besonderer Geltung kommt. Das ist von Wichtigkeit, weil dieser Saal der Schauplatz aller Ereignisse bleibt und drum das Auge nie ermüden darf. Wie Reinhardt die Möglichkeiten dieses Saales ausnutzt, wie er ihn verkleinert oder noch mehr ausdehnt, wie er die untern und die obern Nebenräume verwendet, wie er die Balustrade und die Treppe abwechselnd aus der Szenerie ausschaltet und in sie hineinbezieht: das beweist eine Tausendkünstlerschaft, die nicht mehr blos technischer Natur ist. In einem solchen Grade sein Handwerkszeug, diese lumpigen paar Bretter, dieses O von Holz zu beherrschen, ist bereits der Anfang, ist die Basis einer artistischen Genialität, die in der Durchsetzung der Zähmungsfabel als eines phantastischen Spuks, eines zweifach stilisierten Wirbels, einer fesselosen und doch aufs sorgsamste berechneten Ton- und Farbenorgie wahre Triumphe feiert. In jenen Saal also kommen die aufgelesenen Schmierenschauspieler gesprungen und bauen zum Takt einer lustig tupfenden, Leitmotive weniger gebrauchenden als per-

fiflierenden Musik von Leo Blech ihre Wanderkulissen auf und immer wieder ab. Es sind Türen, Häuserfronten, Zimmerwände, die in denselben einfachen Kinderfarben, vornehmlich gelb, rosa und lila, gehalten sind, wie die großgestreiften, grellgesprenkelten und schrillkarierten Kleider der Mimen. Wenn man diese Kulissen umdreht, zeigen sie die Winterlandschaft, durch die Petruchio mit seinem Käthchen auf einer abenteuerlichen hölzernen Schindmähre hin- und herzieht. Überall sind Verzerrungen von Körper- und Raumverhältnissen angestrebt, wie sie das Fieber oder der Traum erzeugt. Menschenleiber ballen sich zu lebendigen Ketten und Hügeln zusammen, um mit burleskem Ruck und Krach wieder auseinander zu fallen. Kästen und Schachteln türmen sich zur Pyramide auf einem Tisch, der später zu wandeln beginnt. Tranios und Grumios purzeln von gemalten Stühlen und überschlagen sich mit richtigen Möbeln wie Akrobaten. Scharen von Dienern wachsen aus der Erde, werden Harlekins, Exzentrics, Schlangenmenschen, machen närrische Aufzüge, prügeln sich, verschwinden in Truhen und durch die Wände und helfen das theaterhistorisch interessante Bild einer Zeit geben, die mit solchen Mitteln zu Lust und Heiterkeit gestimmt wurde. Es ist aber klar, daß unser kaum geringeres Vergnügen nicht durch dieselben Mittel hervorgerufen wird, sondern durch den Anblick eines Künstlers, der sich im Gefühl einer unbegrenzten Sicherheit und eines unerschöpflichen Reichtums wahrhaft königlich verschwenden darf. Was uns dabei für Momente als Übertreibung erscheint, ist das durchaus organische Zuviel eines Übermuts, der nicht blos sprudeln, der buchstäblich übersprudeln will und muß.

Kritik braucht Selbstbeobachtung. Während man fast besinnungslos lacht, hat man immer noch genug Besinnung, um sich zu fragen, weshalb man lacht. Und da ist es für mich außer Zweifel, daß diese Vorstellung mit all ihren szenischen Kunststücken, mit ihrer ganzen märchenhaften Stimmung und mit der gleichen parodistischen Kraft mich nicht im mindesten belustigt hätte, wenn wirklich, wie gegen sie geltend gemacht wird, die Hülle den Kern

zerdrückt und Regiekunst die Schauspielkunst verdrängt hätte. Man glaube doch nicht, daß dreiundeinehalbe Stunde lang purer Zirkuskram zu ertragen wäre. Man glaube doch nicht, daß Persönlichkeiten wie Bassermann und die Höflich zu Requisiten einer noch so suggestiven Regievirtuosität herabzuwürdigen sind. Ihr bloßes Da-Sein bringt schon ein solches Maß, eine solche Masse von Menschlichkeit auf die Bühne, daß sie Shakespeares Worte nur gerade zu sprechen brauchen, um ihren Sinn und ihren Gehalt durchdringend zu verkünden. In Wahrheit liegt es so, daß Reinhardt diesem Sinn und Gehalt nirgends zu nahe getreten ist, und daß Bassermann und die Höflich an keiner Stelle die psychologische Entwicklung ihrer Gestalten vernachlässigt haben. Man müßte denn diese primitive Entwicklung, die ein Kind aus bloßen Andeutungen ersehen und verstehen würde, zu einem Wunder an Seelenkomplikation aufbauschen. Aber auch dieses Wunder wären Bassermann und die Höflich zu bewältigen fähig — in einer gewöhnlichen Aufführung ohne alle Frage und in dieser archaisierenden schließlich nicht minder. Es wird nämlich deutlich, daß sie der Stolz und die Stars ihrer Truppe sind, die an und für sich unter den Truppen ihrer Zeit einen hohen Rang eingenommen haben muß; daß sie diejenigen sind, die den Funken haben; daß sie zwar von den Lastern ihrer Zunftgenossen, von Gefallsucht und Effekthascherei, noch nicht ganz frei, daß sie aber doch bereits Boten der Zukunft, Lieblinge einer reinern Melpomene sind. Es fällt ihnen nicht schwer, mitten im lärmendsten Tohuwabohu durch einen Augenaufschlag und eine Tonsenkung zu verraten, wie es in ihnen aussieht. Zu alledem hat er die Schwärze, sie die Blondheit, die es erotisch verständlich machen, daß Petruchio das Spiel eingeht; hat sie die Fraulichkeit und er die Liebenswürdigkeit und Energie zugleich, die es psychologisch glaubhaft machen, daß Petruchio das Spiel auch gewinnt. Es ist nichts als ein Spiel, und es als solches zum Siege geführt zu haben, wird einmal eins von den zahllosen theatergeschichtlichen Verdiensten Max Reinhardts sein.

Hofmannsthal: Cristinas Heimreise

Hofmannsthal weiß selber und er sagt es auch diesmal wieder: daß es ein andres ist, ob man etwas tut, und ein andres, ob man davon redet. Seine Buchkomödie hat er getan; von seiner Bühnenkomödie hat er geredet. Man sehe diese sechs Bilder an einem Abend, und man lese die drei Akte am nächsten Morgen. Sie füllen die Bühne nicht. Ihr Schritt reicht nicht hinüber, weil sie in jedes schwebende Schrittchen, in jede ihrer wiegenden Bewegungen, aber nicht minder in jede regungslose Stellung so ehrlich selbstverliebt sind, daß sie sich nur mit Widerstreben davon trennen. Was fröhlich, schwerlos, beschwingt und anmutig geträumt war und an dem willigen Leser vorüberfliegt, bekommt auf diese Weise selbst für den willigsten Zuschauer Zentnergewicht. Es lastet unerbittlich und um so unerbittlicher, als es dazu noch literarisch und literarhistorisch fest verankert ist. Hofmannsthal hat auch zu diesem Lustspiel schrecklich viel gelesen. Sein Venedig am Ende des achtzehnten Jahrhunderts ist so bleich, so auffallend karg und dünn geraten, weil er sich nicht auf das verlassen zu dürfen glaubte, was seine glücklichen Augen je gesehen. Es ist ein Teilchen von Venedig, wie Hofmannsthal es sich aus Goldonis Komödien und Casanovas Memoiren möglichst zeitgetreu herstellen wollte und doch nicht recht zeitgetreu herstellen konnte, weil er ja auch diese Werke mit seinen gegenwärtigen Sinnen aufnehmen mußte. Immerhin macht dieses Teilchen von Venedig nur ein Teilchen der Dichtung aus und obendrein das erste: die nächsten Bilder geben Cristinas Heimreise von Venedig über Ceneda nach Capodiponte oder von der Ahnungslosigkeit über den Irrtum zur Wahrheit. Vielleicht ist das die Komödie.

Cristina fährt selbstverständlich mit der Postkutsche. Aber auch Hofmannsthal gelangt mit seinen Postkutschenmitteln zu keinem andern als einem Postkutschenziel. Er spricht mit der überströmenden Beredsamkeit, die wir aus seinen Dramen wie aus seinen kritischen Schriften kennen, unaufhörlich von den zwei Welten der Liebe, von der Welt der gaukelnden Falter und

der Welt der beharrenden Kachelöfen, und führt zwar nicht die eine ad absurdum und die andre zum Triumph, gibt aber so demonstrativ der bürgerlichen Zuverlässigkeit das letzte Wort, daß man das bei einem überlegten Künstler wie ihm als eine Art Glaubensbekenntnis wird auffassen können. Wie steht Florindo, der Cristina in Venedig verlockt, in Ceneda verführt und vor Capodiponte verlassen hat, am Ende da? Er ist die jüngere Ausgabe des Abenteurers aus Hofmannsthals frühem Versspiel und noch in hohem Maße fähig, von Begierde zu Genuß zu taumeln und im Genuß nach der Begierde zu verschmachten. Er unterscheidet sich von seinem ältern Vetter dadurch, daß er nicht viel im Kopfe zu haben braucht, weil seine Männlichkeit für jeden Mangel aufkommt, und man erschrickt ein bischen, wenn er plötzlich Weisheit predigt, die denn auch mehr des Dichters als Florindos Weisheit ist und von Florindo nur geäußert, aber nicht befolgt wird. Vor Zeiten war es Schnitzlers Weisheit. Professor Wegrath und sein Felix blicken aus umfriedetem Bezirk auf Julian Fichtner und den Herrn von Sala, die ihr Egoismus zu der Straße der Verlassenheit verurteilt hat. Genau so sieht Cristina, die sich, nach dem Rausch, zu einem angejahrten Kapitän gerettet hat, an seiner breiten Brust geborgen, auf Florindo und sein Schicksal. Die Situation ist wahr, und die Stimmung, ein Gemisch von Trotz und Wehmut, rührt. Cristina versteht und verzeiht, lächelt tapfer über die Vergangenheit, fügt sich ruhig in die Gegenwart und erwartet wenig von der Zukunft. Leider weiß sie ihren Zustand auch zu pointieren. Wer bei Schnitzler so etwas vermag, der ist zumeist ein Dichter und von Hause aus geschaffen, sich druckreif auszudrücken. Hofmannsthal will durch die Eindringlichkeit seiner Formulierungen, die über Stand und Bildung der Figuren weit hinausgeht, nach Möglichkeit wieder gut machen, daß der Rückzug seines Lebenslust-Spiels auf das Gelände einer philiströsen Selbstbescheidung, wo nicht für ihn, so doch für uns eine größere Überraschung ist, als die dramatische Ökonomie verträgt. Weil er nicht überzeugen kann, hofft er zu überreden. Es wäre uns wertvoll und nötig, zum

mindeſten überredet zu werden, wenn die Geſchichte der heimreiſenden Criſtina wirklich Hofmannsthals Komödie wäre. Sie iſt es nicht.

Die Komödie ſelbſt iſt kaum geſchrieben. Was auf der Bühne ſteht, iſt, noch einmal, umſtändlich, dickflüſſig und vielfach langweilig. Aber bei uns liegt das Feinſte und Schönſte zwiſchen den Wörtern, ſagt der alte Kapitän, der das freilich weder ſagen noch auch nur empfinden wird. Für die Komödie hat er Recht. Was ſie zum Kunſtwerk macht, iſt nicht ihre Struktur, ſondern ihr Ambiante, nicht ihr Gewicht, ſondern ihre Leichtigkeit, nicht ein Inhalt, der ſich erzählen ließe, ſondern eine Muſik, die nicht nachzuweiſen iſt. Sie tönt wie von Silberglöckchen aus den Szenen, in denen überhaupt nichts vorgeht. Wenn im Gaſthaus zu Ceneda an der Wirtstafel der fremde alte Herr eingeſchlafen iſt und die junge Unbekannte — die bei Florindo Criſtinas Nachfolgerin ſein wird — den Kopf in die Hand geſtützt, traurig ins Leere ſtarrt; wenn im Nebenzimmer der glückliche Florindo zur Geige ſingt und die Dienerſchaft nicht zur Ruhe kommen läßt; wenn der Aufbruch erfolgt iſt, Criſtina in ihrem Zimmer die erſte und, was ſie nicht weiß, auch einzige Nacht mit dem Geliebten heranwartet und dieſer noch mit dem Kapitän und ſeinem Diener Punſch trinkt, ſein Herz entlädt, ſich an ſeinen Worten berauſcht und den Duft der Stunde in ein paar Sätzen fängt: ſo ruht freilich über alledem eine menſchliche Zartheit und eine artiſtiſche Nobleſſe, die ſchwerer wiegt als eine kompakte Handlung mit muſterhaftem Knochenbau und vorſchriftsmäßigem Bühnentritt. Weil das der Komödie abgeht, wird man ſie nicht durchſetzen können. Aber man muß, wie der Dichter, in ſie verliebt ſein und muß wünſchen, in ſie verliebt zu machen. Sie ſtammt von einem Deutſchen und gleißt in den ſüdlichſten Farben. Sie iſt ein Monſtrum, iſt zweihundertzwanzig Seiten oder vier Theaterſtunden lang, kommt nicht vom Fleck und hat doch keine Spur von Fett. Sie befaßt ſich mit einfachen Seelen — auch Florindo iſt ein Don Juan, wie er nicht primitiver zu denken wäre — und da iſt es nicht weiter erſtaunlich, daß Hofmannsthal

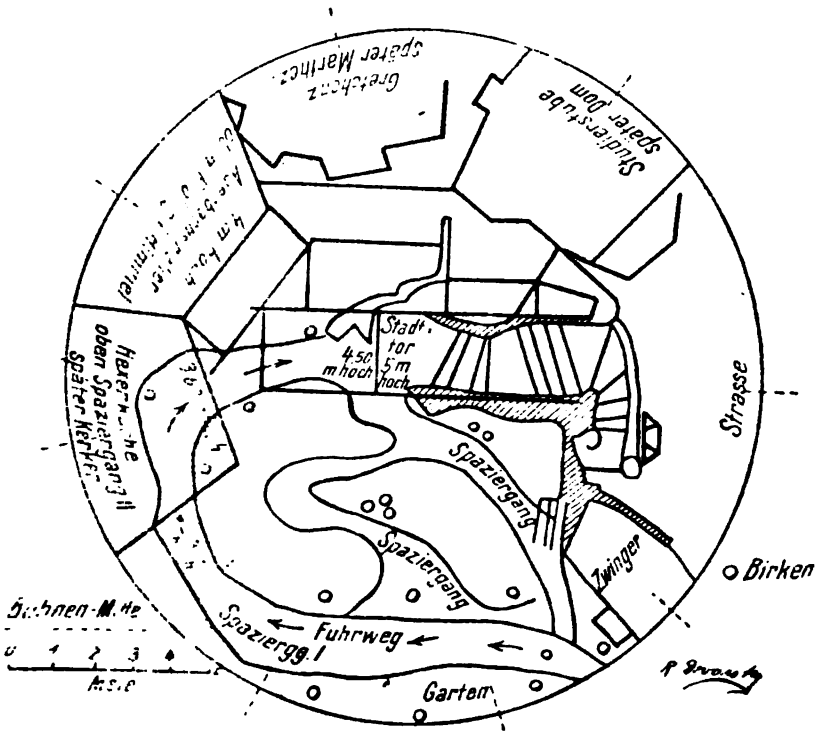
ihre Sprechweise häufig verfehlt. Aber wie echt und innig sind die Beziehungen, die er zwischen diesen Seelen herstellt! Zu dem guten alten Kapitän Tomaso gehört wie sein Schatten ein halbmalayischer Bedienter, Muley Hassans redlicherer Sprößling, den sein schwarzes Blut zu den absonderlichsten Sprüngen peitscht, und dem die Komiken des Stücks zur Hälfte aufgetragen sind. Sein Herz ist besser als seine Komik, die sich schnell erschöpft und am Ende nur noch fast verdrießlich tröpfelt. Dieser Pedro ist Tomasos Kurwenal, wie Pasca die Brangäne der Cristina ist, und es scheint ganz in der Ordnung, daß aus beiden, wie aus Marke und Isolde, schließlich auch ein Pärchen wird. Tristan bleibt allein oder wird doch immer wieder schleunigst einsam. Das humoristische Gegenstück zu diesem fanatischen Frauenfreund Florindo ist der fanatische Menschenfeind von Hausknecht, auf dem die stärkere Hälfte Hofmannsthalscher Komik ruht. Die Komik dieses Kerls lebt nämlich nicht blos von Verhunzungen der deutschen Sprache, sondern von einer galligen Weltanschauung, und weil er Episode ist, ermüdet er uns nicht.

Aber hätte uns denn die Komödie überhaupt ermüden müssen? Man gebe Bahrs ‚Konzert' von Anfang bis zu Ende, und es fällt, nicht bei uns, wohl aber bei der Menge, durch. Brahm hat, nach seinem eigenen Wort, ein ‚Streichkonzert' daraus gemacht, und der Erfolg hat ihn bestätigt und belohnt. ‚Cristinas Heimreise' brauchte keinen schwächern Erfolg zu haben. Es durfte nur nicht so wie Wagner in Bayreuth behandelt werden. Es durfte nur, bei solchem Mangel an Massivität, nicht in sechs umfängliche Bilder, sondern höchstens in vier zerteilt und um keinen Preis auf vier, sondern höchstens auf zwei Stunden ausgedehnt werden. Es ist schwer, anzunehmen, daß das Deutsche Theater, das an praktischen Köpfen schließlich nicht ärmer ist als jedes andre Theater, allein die Schuld an dem Irrtum trägt. Es wird wohl so gewesen sein, wie's meistens ist: daß der Dichter auch nicht eine Silbe hergeben wollte. Aber wenn man schon Reinhardt die Verantwortung für die Seitenzahl des Stückes, sogar des gespielten Stückes abzunehmen bereit ist, so ist man

doch verpflichtet, ihm das Tempo der Aufführung vorzuwerfen. Ein Regisseur wie Reinhardt wird sich in eine Komödie wie diese noch schneller und gründlicher verlieben als ein Kritiker. Aber ist es nötig und erlaubt, sie deshalb auch zu zelebrieren? Gerade weil der Dichter sie um nichts erleichtert hatte, mußte sie auf Zehenspitzen huschen. Auf der Bühne des Deutschen Theaters klebte sie förmlich fest. Das Ergebnis waren Genrebilder von der Kleinmalerei, die sich der Undramatiker Hofmannsthal gedacht haben mag, die ihm aber ein Theatermann verweigern mußte, weil sie den Gesetzen des Theaters Hohn spricht. Es kam die begreifliche Selbstsucht einiger Schauspieler hinzu, die merkten, daß auch die andern Faktoren der Aufführung sich Zeit ließen, die darum so behaglich wie möglich an ihren Rollen herumbastelten, trotzdem aber zum Glück, mit den übrigen, die Verpflichtung fühlten, einen ganzen Menschen mit seinem Klima, seiner Vergangenheit und womöglich noch seiner Zukunft darzustellen. So entstanden fünf Gestaltungen, die nur lebhafter aufeinander eingespielt zu werden brauchen, um auch die Absicht der Komödie, nicht blos jeder einzelnen Figur zu erfüllen. Mir sind diese fünf Gestaltungen beinahe gleich lieb. Herr Arnold als Hausknecht ist wie ein leibhaftiger Molch, der sich in ein Igelfell gewickelt hat, und Herr Schildkraut hat die Rasse und den Witz für seinen schwerverliebten Muley Hassan. Die drei andern wirken ebenso für sich wie als Kontraste. Der zarte Moissi und der mächtige Diegelmann, und die blonde Heims und der dunkle Moissi: das sind von vornherein malerische Werte, aus denen aber auch schauspielerische Werte werden, weil Diegelmann den unnachahmlich wahren Ton der mannhaften Biederkeit für seinen Kapitän im dicken Halse hat, weil die Heims Cristinas seelenvolle Reinheit im ersten und ihre still und rasch entschlossene Überlegenheit im letzten Drittel ohne Mühe trifft, und weil Moissi mit seiner Grazie, seinem Blick und immer wieder seiner Stimme nicht allein Cristinas Willen lähmt.

Hebbel: Judith

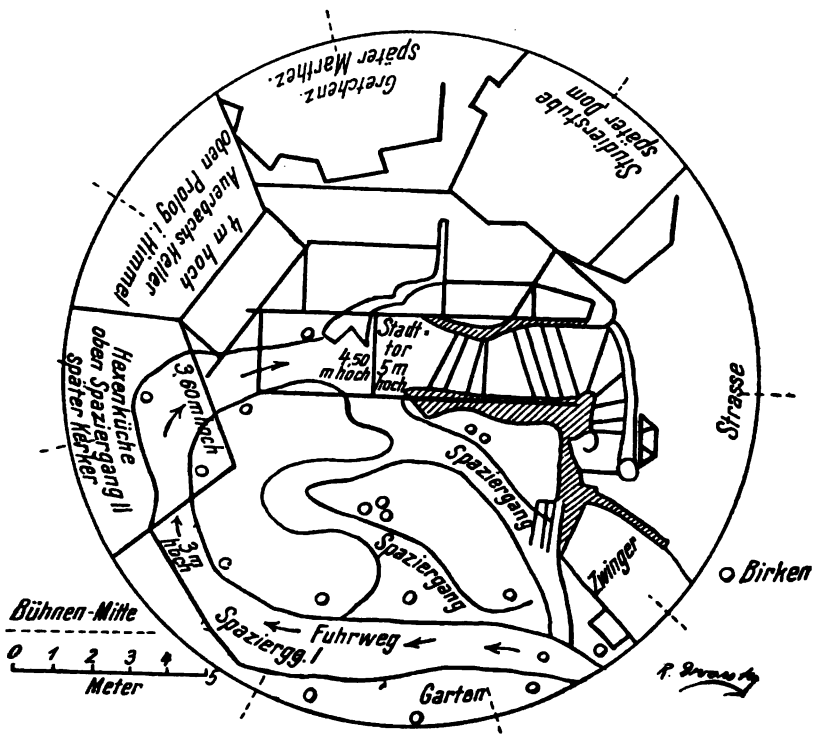
Die neue ‚Judith' hat deutlich gezeigt, wie hoch das Deutsche Theater alle andern berliner Theater überragt, aber nicht, wie hoch es selber ragt. Nach ‚Don Carlos' und ‚Der Widerspenstigen Zähmung' kommt dieser Vorstellung nur die Bedeutung eines Nebenwerkes zu. Aber selbst wenn sie das Verständnis für Hebbel in ungeahnter Weise auszubreiten fähig wäre: der Dichter, zu dessen Popularisierung neuerdings so viel geschieht, wird dennoch niemals populär werden. Dazu ist er weder borniert noch genial, weder gläubig noch ungläubig genug. Er steht zwischen den Zeiten, zwischen den Stilen, zwischen den Weltanschauungen, „fremd und daheim hier oben, so da unten fremd und daheim". Er hat zu wenig Interesse an der primitiven Judith der Bibel und zersetzt seine modernere Gestalt zu sehr mit der eigenen Unnaivität, als daß die Überzeugungskraft des Lebens von ihr ausgehen könnte. Er gleicht selbst ein bischen dieser seiner Judith, die weder Jungfrau noch Weib ist und von ihrer Unjungfräulichkeit das Ahnungsvermögen, von ihrer Unweiblichkeit den Mangel an realer Greifbarkeit hat. Bei Judith wie bei Holofernes besteht ein Zwiespalt zwischen Seele und Körper. Es wächst das Riesenmaß der Leiber weit über Irdisches hinaus, wie es sich für alttestamentarische Helden gehört. Aber diese Helden fühlen mit den Nerven des neunzehnten Jahrhunderts und denken mit dem Kopfe Hegels. Shaw würde für solchen Anachronismus die einheitliche Kunstform finden, und wenn es die entschlossene Auflösung jeder Kunstform wäre. Der sechsundzwanzigjährige Hebbel hat naturgemäß nicht die Überlegenheit, die letzten Konsequenzen zu ziehen. Er sieht da noch pure Tragik, wo sich von einem höhern Standpunkt Tragikomik, von dem höchsten wie von dem niedrigsten Standpunkt pure Komik sehen ließe. Man muß Nestroy heißen, um den Fall Judith mit einem Faungekicher zum besten zu geben. Aber gerade auch das allerklarste Auge und der allerreinste Sinn könnte hier in shakespearehafter Ruhe die Komödie des Uterus erblicken. Ihr Leitmotiv wäre



Grundriß der Faust-Einrichtung auf der Drehbühne des Deutschen Theaters
Gezeichnet vom Maschinerie-Inspektor Dworsky

Hebbel: Judith

Die neue ‚Judith' hat deutlich gezeigt, wie hoch das Deutsche Theater alle andern berliner Theater überragt, aber nicht, wie hoch es selber ragt. Nach ‚Don Carlos' und ‚Der Widerspenstigen Zähmung' kommt dieser Vorstellung nur die Bedeutung eines Nebenwerkes zu. Aber selbst wenn sie das Verständnis für Hebbel in ungeahnter Weise auszubreiten fähig wäre: der Dichter, zu dessen Popularisierung neuerdings so viel geschieht, wird dennoch niemals populär werden. Dazu ist er weder borniert noch genial, weder gläubig noch ungläubig genug. Er steht zwischen den Zeiten, zwischen den Stilen, zwischen den Weltanschauungen, „fremd und daheim hier oben, so da unten fremd und daheim". Er hat zu wenig Interesse an der primitiven Judith der Bibel und zersetzt seine modernere Gestalt zu sehr mit der eigenen Unnaivität, als daß die Überzeugungskraft des Lebens von ihr ausgehen könnte. Er gleicht selbst ein bischen dieser seiner Judith, die weder Jungfrau noch Weib ist und von ihrer Unjungfräulichkeit das Ahnungsvermögen, von ihrer Unweiblichkeit den Mangel an realer Greifbarkeit hat. Bei Judith wie bei Holofernes besteht ein Zwiespalt zwischen Seele und Körper. Es wächst das Riesenmaß der Leiber weit über Irdisches hinaus, wie es sich für alttestamentarische Helden gehört. Aber diese Helden fühlen mit den Nerven des neunzehnten Jahrhunderts und denken mit dem Kopfe Hegels. Shaw würde für solchen Anachronismus die einheitliche Kunstform finden, und wenn es die entschlossene Auflösung jeder Kunstform wäre. Der sechsundzwanzigjährige Hebbel hat naturgemäß nicht die Überlegenheit, die letzten Konsequenzen zu ziehen. Er sieht da noch pure Tragik, wo sich von einem höhern Standpunkt Tragikomik, von dem höchsten wie von dem niedrigsten Standpunkt pure Komik sehen ließe. Man muß Nestroy heißen, um den Fall Judith mit einem Faungekicher zum besten zu geben. Aber gerade auch das allerklarste Auge und der allerreinste Sinn könnte hier in shakespearehafter Ruhe die Komödie des Uterus erblicken. Ihr Leitmotiv wäre



Grundriß der Faust-Einrichtung auf der Drehbühne des Deutschen Theaters
Gezeichnet vom Maschinerie-Inspektor Dworsky

Erläuterung zu dem umstehenden Grundriß der Faust-Einrichtung

Bei der Faust-Einrichtung des Deutschen Theaters ist die Drehbühne nicht nur in ihrer ganzen Fläche, sondern auch in der Höhe ausgenutzt worden. So beginnt gleich der Prolog im Himmel auf einem Schauplatz, der auf dem festen Gewölbe von Auerbachs Keller, vier Meter über der Bühne, aufgebaut ist. Für die zweite Szene wird die Bühne dann um eine Viertelwendung gedreht: das Studierzimmer steht fertig da. Eine weitere Drehung der Bühne (um eine Hälfte) bringt die dritte Szene: ‚Spaziergang' an die Rampe. Dieser Teil vor dem Tor ist auf hügeligem Terrain aufgebaut, das von ebener Erde in der durch Pfeile angedeuteten Richtung immer höher ansteigt, bis an dem Stadttor die Höhe von fünf Metern erreicht ist. Hinter dem Stadttor, dem Zuschauer verborgen, geht die Eisenkonstruktion (die durchweg eine Tragfähigkeit für etwa sechzig Menschen hat) noch bis zur Höhe von sechseinhalb Metern, das heißt: bis zu dem Gipfel des Berges, auf dem später die Walpurgisnacht sich abspielt. Die Eisenkonstruktion schafft, sobald sie die (auf der Zeichnung angegebene) Höhe von drei Metern erreicht, größere Hohlräume, die als Hexenküche (später Kerker) und als Auerbachs Keller eingerichtet werden. Anderseits wird in dem winklig-malerischen Straßenbild die Höhe der hinter dem Stadttor bis zu sechseinhalb Metern hinaufgeführten Eisenkonstruktion durch zahlreiche kleine Steinstufen erreicht.

Vor Beginn der Vorstellung sind fertig aufgebaut: Prolog im Himmel, Studierzimmer, Spaziergang, Gretchens Zimmer, Zwinger, Straße. In der ersten Pause wird auf dem Terrain des Spaziergangs der Garten, in der Hexenküche der Kerker, desgleichen Dom und Marthe-Zimmer an Stelle der Studierstube (oder des Gretchenzimmers) eingebaut. Es bleibt dann in der zweiten Pause nur übrig, die Dekorationen von Straße, Gretchenzimmer, Dom, Zwinger fortzuschaffen und das für die Walpurgisnacht fertig aufgebaute Terrain durch plastische Felsen und Bäume zu ergänzen.

das Wort des Holofernes: „Um mich vor dir zu schützen, brauch ich dir blos ein Kind zu machen.“ Hebbels pathetischeres Leitmotiv lautet: „Das Weib ist in den engsten Kreis gebannt; wenn die Blumenzwiebel ihr Glas zersprengt, geht sie aus.“ Das ist das Geschick seiner Judith, auf das sich die Menge nicht einlassen will.

Warum nicht? Weil Judiths Tat und Wesen übermotiviert sind, statt auf ein paar faßbare Grundlinien gebracht zu sein. Es geschieht vom Dichter so viel, sie zu erklären, daß sich bei dem gröbern Betrachter unwillkürlich ein Mißtrauen gegen die Naturnotwendigkeit dieses Gebildes regt. Organismen zeugen selbstverständlicher von und für sich. Der dritte Akt ist das Gegenbeispiel zu den Szenen der Judith und des Holofernes. Er wirkt auf dem Theater genau so zuverlässig immer, wie sie niemals wirken. Denn er ist, mit allen seinen Reden, doch gestaltet. Hier ist, ohne einen kleinlichen naturalistischen Zug, das frappanteste Bild gelungen, weil ja für die Atmosphäre der Zeit und den Geist Alt-Israels gerade nichts charakteristischer ist als diese spintisierenden Debatten, diese epigrammatischen Sentenzen, diese langatmigen Reflexionen. Es ist lehrreich, daß die ausgedehntesten Reden, wenn sie nur dem Gehirn des Redners entspringen, nicht imstande sind, den Gang des Dramas aufzuhalten. Wo Bethuliens Bürger noch so gemächlich sprechen, gehts wie im Sturmlauf vorwärts. Wo mit Judiths Zunge Hebbel spricht, fühlt sich die Menge durch Schwerfälligkeit gelangweilt.

Wir andern sind auch da unausgesetzt gefesselt. „O, hier ist ein Wirbel!“ sagt Judith von sich selbst. Es wäre schöner, wenn sie darüber weniger deutlich Bescheid wüßte; aber es ist immer noch besser, daß sie selber, als daß irgend eine Art Räsonneur uns darüber Bescheid gibt. Um an diesem Wirbel nicht nur eine geistige, sondern auch eine künstlerische Freude zu haben, brauchen wir blos die umgekehrte Arbeit zu leisten, wie bei Ibsen. Dort müssen wir zwischen den Zeilen, hier müssen wir über die Zeilen hinwegelesen können. Alle magischen und fatalistischen, mysteriösen und mystischen, visionären und somnambuli-

ſchen Elemente reichen nämlich nicht aus, Judiths Charakter den Schein der Unbewußtheit zu geben. Sie treibt die raffinierteſte Autopſychologie. Sie ſchwankt wie ein Schiff auf den Wellen und legt ſich und uns über jede Schwankung Rechenſchaft ab. Sie verachtet ihr Volk um ſeiner Jämmerlichkeit und bemitleidet es um ſeines Jammers willen. Sie iſt von religiöſem Fanatismus wie beſeſſen und hadert doch mit ihrem Gott. Bald fühlt ſie ſich berufen und bald der hohen Sendung unwert. Sie ſchaudert vor den Männern und ſehnt ſich brünſtig nach dem Manne. Von Holofernes iſt ſie zugleich entſetzt und hingeriſſen. Geſchlechts- und Vaterlandsliebe, Ehrgeiz und Wolluſt kämpfen einen wilden Kampf in ihr. Sie will ihn morden, weil er ſie in der Trunkenheit geſchändet hat. Sie kann ihn doch nicht morden, weil ſie trotzdem den Mann anbeten muß, der ſie bewältigt hat. Sie muß ihn aber morden, weil ſie ihm auch das zweite Mal, amens libidine, nicht widerſtehen würde, und weil ihr davor graut. Sie mordet ihn, um in einen neuen Taumel der gegenſätzlichſten Senſationen zu fallen. Sie prahlt mit ihrer Tapferkeit — denn ſie erſchlug den Holofernes — und ſie verabſcheut ſich um ihrer Feigheit willen — denn ſie erſchlug ihn, als er ſchlief. Ihr Volk iſt frei, doch, ach, die Welt iſt leer. Sie will dem Holofernes keinen Sohn gebären, und wenn das nicht das letzte Wort der Dichtung wäre, ſo würde ſie ſich im nächſten Augenblick ſelig preiſen, daß ſie erſehen iſt, den Halbgott fortzupflanzen. O, hier iſt ein Wirbel, der uns mit ſeiner wie auf Eis geſtellten Glut bald anfröſtelt und bald erhitzt.

Was Reinhardt und ſeine Leute mit der Tragödie gemacht haben, wird weder Liebe noch Haß zum Sieden bringen. Es iſt, als Ganzes, die beſte aller berliner, aber bei weitem nicht die beſte aller möglichen „Judith“-Aufführungen. Worin ſie, dank einer ſtilſichern, geſchmacksverfeinerten und eindringenden Regie, über die Vorgänger hinauskommt, iſt: Überſichtlichkeit, die nicht Pedanterie; Einfachheit, die nicht Armut; Farbigkeit, die nicht Grellheit; Kontraſtfreudigkeit, die nicht Schematismus wird. Was fehlt, weil es den Schauſpielern fehlt, iſt: Wildheit, Sturm,

Überlebensgröße. Man sieht abwechselnd das Zelt (warum nicht, wie bei Hebbel, auch das Lager?) des Holofernes und im eingeschlossenen Bethulien das Gemach der Judith und den Platz am Tor. Dort ist heidnische Üppigkeit und bildhafter Zeremonienpomp, der freilich weniger langsam abgewickelt werden sollte. Hier ist Hungersnot. Plumpes Mauerwerk, kyklopisch aufgewälzt, wie Mephisto sagen würde, grenzt den Platz nach hinten; eine niedere Wand, die ein technischer Behelf ist und in keiner Wirklichkeit vorhanden sein muß, grenzt ihn nach vorne ab. Dazwischen schiebt sich, zu ebener Erde, unterhalb der ebenen Erde und darüber, die verzweifelte Judenheit, Männlein und Weiblein aller Altersstufen, bald aufgepeitscht und bald phlegmatisch, hin und her. Es ist Reinhardts Stärke, solch ein Gewimmel abzustufen und es zu individualisieren, es mit Affekten zu erfüllen und davon zu befreien. Hier gibt es brütende Schwüle vor dem Gewitter und eine Entfesselung der Elemente, die nach musikalischen Gesetzen vor sich geht. Nicht in ungestümem Durcheinander, sondern chorartig, in gemessenen Abständen, mit Ritardando und Accelerando, setzt sich der Wunsch, Assad zu steinigen, und hin zu Daniel zu gelangen, in die Tat um. Die Abstraktion ‚Volksseele' gewinnt einen runden, riesigen Körper, der zugleich voller Leben, zugleich voller Rhythmus ist. Aber wenn Daniel bei Schildkraut, Samuel bei Pagay und Ephraim bei Hartau ist, so kommen innerhalb dieses Massenschicksals auch die Einzelschicksale zur rechten Geltung. Es ist, selbstverständlich, falsch, die Bethulier jüdeln zu lassen; aber es ist von bezwingender nationaler Echtheit, wie Hartau mit den Händen spricht, die Fingerspitzen aneinanderlegt und seine schwarzen Locken trägt. Pagay wirkt wie ein Gemälde von Israels, und Schildkraut weiß, ohne deshalb aus der Bescheidenheit der Natur in ein gefährlich nahe liegendes Virtuosentum zu verfallen, daß der Ausbruch seines Stummen der Gipfel des ganzen Aktes ist. Soll man vor dieser Fülle der Gesichte, vorüberhuschender und einprägsam verweilender Gesichte, zum Bagatellenrichter werden? Etwa rügen, daß Judith in einem andern Kleid zu Holofernes zieht als bei ihm

eintrifft? Daß in seinem abendlichen Zelt, in dem der Judith die unverschämte Helligkeit der Lichter Grund zur Klage gibt, nicht Licht, nicht Kienspan und nicht Fackel zu erspähen ist? Dies und andres mehr ist so unwichtig, daß es gar nicht erwähnt werden dürfte, wenn es nicht für die Aufführung charakteristisch wäre, daß man dergleichen überhaupt bemerkt. Es zeugt wider Judith und Holofernes und ihre künstlerische Bannkraft.

Man kann Wegener und die Durieux nicht höher schätzen, als ich es tue: aber diesen Gestalten reichen sie nur bis an die Hüften. Was ist Holofernes, sobald er kein Dämon ist, sobald sich seine haarspalterischen und doch brausenden Satzungetüme nicht aus einem vor Genialität verrückt gewordenen Gehirn erwühlen? Ein unmöglicher Bramarbas. Aber was ist er, wenn sein Größenwahnsinn auf eine vernünftige Basis gestellt, sein angemaßtes Übermenschentum menschlich erklärt und sein Blutdurst durch Anfälle von Wohlwollen gemildert wird? Wegener spürt, daß er mit seinem Naturell dem philosophisch rasenden Despoten nicht gewachsen ist, und unterschlägt die Raserei. Auch wo er sie, im Weinrausch, zu erzwingen sucht, bleibts eine sorgsam überlegte Raserei. Er gibt ein krasses Beispiel, daß der denkende Schauspieler nicht immer noch eins so viel wert ist, sondern manchmal halb so viel wert sein kann. Holofernes braucht nicht so auszusehen, wie Judith ihn in ihrer Ekstase sieht, und Wegeners großverzerrte, phantastisch-furiose Mongolenfratze ist an sich kein schlechter Einfall. Aber darf der halbgottartige Gebieter fühlen lassen, was es ihn für Anstrengungen kostet, den Trabanten Gegenstand der Anbetung zu sein? Diese selbstverständliche Anbetungswürdigkeit, wo sie nicht eingeboren ist, zu mimen, geht vielleicht über die Kunst eines Schauspielers. Nur daß ich nicht recht weiß, warum man ohne Not den Holofernes einem Künstler abverlangt, dem er nicht eingeboren ist. Oder mußte ‚Judith' unbedingt gegeben werden?

Doch wohl nicht, da auch die Durieux nicht mehr als eine halbe Judith ist. So schreiten keine ird'schen Weiber, hieß es von den Judiths der Vergangenheit. Die Durieux hat das Ver-

dienſt, die Geſtalt den Heroinen entriſſen und ſie zum erſten Mal vollkommen vermenſchlicht zu haben. Nur daß damit ebenſo vollſtändig der heroiſche Unterton, die heimliche Muſik eines weltgeſchichtlichen Geſchehens verloren gegangen iſt, die einfach darum mitſchwingen muß, weil Judiths Tat ja wirklich keine Privatangelegenheit iſt, ſondern der Befreiung eines ganzen Volkes dient. Die Durieux mordet den Rächer ihres Halbmagdtums, nicht den Bedroher Israels. Wenn ſie unter die Juden tritt, wird ſie von ihnen übertönt, und man weiß ſofort, was ihrer Leiſtung mangelt. Aber es iſt nicht blos die phyſiſche Kraft. Man möchte ihr einen Tropfen Sehertum in ihr Blut gießen, das, alles in allem, nur die erotiſchen Anforderungen der Rolle erfüllt. Sie freilich mit einer koſtbaren Differenzierungsgabe, die den ‚Wirbel‘ des vierten Aktes bis in ſeine letzten Feinheiten verſteht, und mehr: mit einem Paroxysmus der Leidenſchaft, der die Qual dieſes Wirbels auch überträgt. Aber weder vorher noch nachher iſt die Judith der Durieux Hebbels Judith; und ſo hat auch Reinhardts ‚Judith‘ noch nicht Hebbels ‚Judith‘ werden können.

Shakeſpeare: Hamlet

Ich laſſ' dich nicht, du ſegneteſt mich denn! mag, wie Jakob vor dem Engel des Herrn, der Regiſſeur Max Reinhardt vor Shakeſpeares ‚Hamlet' gerufen haben. Du mußt es dreimal ſagen! ſcheint, wie Mephiſto dem Fauſt, Shakeſpeare dem Reinhardt erwidert zu haben. Reinhardt hat es dreimal geſagt. Mit der wundervollen Ungenügſamkeit, die er vor ſeinen eigenen Leiſtungen empfindet, und die der Adelszug ſeiner Künſtlerſchaft iſt, hat er gerungen und gerungen und gerungen, das Problem zu löſen. Beim dritten Male hat der Engel ihn geſegnet. Genie iſt eben auch zu einem Teile Fleiß. Ein ſo genialer Fleiß verdient ſich jeden Dank; und wenn Hamlet darauf rechnet, vom dankbaren Horatio der Nachwelt erklärt zu werden, ſo iſt es für mich getreuen Horatio des Theatermanns Max Reinhardt keine weniger ehrenvolle Aufgabe, ſeine drei ‚Hamlets' ſchon der Mitwelt zu erklären.

* * *

Den erſten ‚Hamlet' gab es, am ſiebzehnten Juni 1909, im Münchener Künſtlertheater. Reinhardt in München — das hieß für ihn nicht: ſich und ſeine Kunſtauffaſſung den theaterfremden, ja theaterfeindlichen Grundſätzen der ſogenannten Reliefbühne anzupaſſen, ſondern das hieß für ihn: dieſes Brett von der Länge und Tiefe eines mäßigen Hängebodens als ein notwendiges Übel hinzunehmen und im übrigen genau ſo er ſelber zu bleiben, wie wenn er plötzlich gezwungen würde, das Deutſche Theater mit der Gelegenheitsbühne der Berliner Reſſource oder der Tonhallen zu vertauſchen. Die Ungunſt des Raums konnte die Abſicht nicht verändern: den ‚Hamlet' wieder einmal wie am erſten Tage zu erfaſſen; ihn mit Augen zu ſehen, die ſich weder von Tradition noch von Konvention hatten trüben laſſen; ihm einen Geiſt, eine Seele und einen Körper zu ſchenken, die den Menſchen unſrer Zeit bereicherten, ohne Shakeſpeare zu verfälſchen und zu verkleinern. Eine Wahl gab es höchſtens zwiſchen den verſchiedenen Wegen, auf

denen dieſem Ziele zuzuſtreben war. Da keine Drehbühne mit ihren Vorteilen zur Verfügung ſtand, hätte es nahe gelegen, Beerbohm Trees Dekorationsloſigkeit zugunſten eines möglichſt vollſtändigen Textes und eines möglichſt beſchwingten Tempos auszunutzen. Aber nur das Zimmer bei Polonius wurde aus jenen einfarbigen Vorhängen gebildet, die bei Tree den Thronſaal und das Gemach der Königin und die Terraſſe von Helſingör vorſtellten. Alle dieſe und die andern Räumlichkeiten mußten von Reinhardt immer wieder mühſam auf- und abgebaut werden. Für die Wirkung des Dramas zu langſam, für die Genußſucht des Auges zu ſchnell verſchwanden koſtbare Schauplätze, die ihre Beglaubigung nicht in ihrer handgreiflichen Wirklichkeit und praktiſchen Verwendbarkeit, ſondern in der farbenfreudigen und doch nicht farbenlauten Phantaſie ihres Erſinners hatten. Aus ſtillen Tönen, aus roſa und grauweiß und ſeegrün und altgold und aus den zarteſten Abſtufungen von rot und blau entſtand eine Atmoſphäre der Bedrücktheit, des Nebels, der Vielbeutigkeit, in die Hamlets düſterer Mantel, die gewohnte Tracht von ernſtem Schwarz einen Ruhepunkt brachte, ohne ſie abzuſchwächen. Es entſtand aber auch, bei aller Enge, durch die geſchickte Ausbeutung jeder Möglichkeit — wie einſtmals bei Maeterlincks ‚Aglavaine und Selyſette‘ — das Bild eines weitverzweigten, unheimlichen, alten Schloſſes, in dem es um die Spükezeit der Nacht immerhin das geſpenſtigſte Hin und Her geben mochte. Die Mittel waren einfach genug. Um es bei dem Hängeboden zu belaſſen, ſo führte von dieſem Hängeboden eine vielgebrauchte Treppe in den berühmten oder berüchtigten myſtiſchen Abgrund der Reliefbühne und regte die Einbildung an, ſich auszumalen, zwar nicht, daß es da unten fürchterlich ſei, wohl aber, was für unbeſtimmte und unkontrollierbare Dinge ſich da abſpielen könnten. Ein zweites Mittel war eine Galerie im Schloſſe, von der ſich ein Ausſchnitt zeigte, ohne daß architektoniſch verſtändlich wurde, von wo ſie ausging, und wo ſie mündete. Auf dieſem neutralen Boden erſchien Ophelia, bevor ſie in ein Kloſter geſchickt wurde, und hier ſtand unverſehens Hamlet, wenn

der König im Vordergrund betete. Wirtschaft, Horatio, Wirtschaft! Auf diesen sechs Metern Holz mußten es Ahnungen machen, und da man hinter der mächtig hohen Kirchhofsmauer nichts sah, so sah man das ganze Dänemark dahinter.

Das Wort war nicht allzu arg geschmälert worden. Der vierte Akt war auf die herkömmliche Weise zusammengestrichen; aber ernstlich vermißt wurde doch nur die Begegnung Hamlets mit dem Hauptmann des Fortinbras. Was in allen übrigen Szenen Reinhardt für sein Teil getan hatte, war eine Erneuerungsarbeit hohen Ranges. Die Verstaubtheit, die Schmuddligkeit und die Verschwommenheit, in der ganze Theatergenerationen es sich bequem gemacht hatten, schien von diesen Szenen genommen. Sie waren bis in den letzten Winkel reingefegt und blankgekehrt und blitzten, daß es eine Freude war. Wo hätte jemals (um ein besonders auffallendes Beispiel herauszugreifen) der Auftritt der Schauspieler und ihre Komödie vor dem König eine solche Plastik gehabt! Herr Kühne als zweiter Schauspieler stand vor Hamlet und spielte dann als roter Intrigant vor dem Hofe seinen Lucianus, daß eine ganze Richtung der Schauspielkunst lebendig wurde. Dabei war besonders fein, wie sich nur das Mitglied der englischen Wandertruppe, nicht das Mitglied des Deutschen Theaters vordrängte. Wenn Herr Hartau den kunstvollen Überschwang seiner Pyrrhusrede gleichfalls ausschließlich als Charakterisierungsmittel des mittelalterlichen Kollegen und nicht als eigenes Ausdrucksmittel aufgefaßt wissen wollte, so war er nicht minder lobenswert. Jedenfalls schien es für manche andern Kräfte des Reinhardtschen Personals nötiger als für diese beiden, Hamlets Belehrung anzuhören und zu befolgen; und man mußte sich zahlreiche Gestaltungen von der Saftigkeit des Schildkrautschen Totengräbers und der Herzhaftigkeit des Wintersteinschen Horatio um so eher wünschen, als Moissi sich in der zweiten Hälfte der Tragödie doch nicht mehr stark genug zeigte, um den Glanz und die Fülle und damit den Stachel ebenbürtiger Partner entbehren zu können.

Dieser Hamlet setzte mit einem solchen Nachdruck ein, daß ihm

zu tun fast nichts mehr übrig blieb. Er wäre vollkommen gewesen, wenn er nach der Erscheinung des Geistes oder nach dem Schauspiel oder allerspätestens nach dem Gebet den König hätte niederstoßen dürfen. So ungebärdig und so primitiv, von einer so prachtvollen Wildheit des Blutes war er. Nur daß damit die Gestalt von ihrem geistigen Umfang und ihrer seelischen Tiefe verlor. Aber selbstverständlich fehlte ihr bei dieser Auffassung auch jede Schmachtlappigkeit, jenes Geseufz beklemmten Odems, das nach schlechtem Brauch Hamlets Tatenscheu charakterisiert. Das Hauptmerkmal des Moissischen Hamlet war nicht Schwermut, sondern Trotz, in den Monologen ein bitterer Trotz, der sich selbst marterte, in den Duetten und Ensembleszenen ein leidenschaftlicher Trotz, der mit geballten Fäusten um sich schlug, aber ins Leere oder an falscher Stelle traf. Schön war die abwehrende Reinheit, die dieser Hamlet sich in dem eklen Treiben dieser Welt bewahrt hatte, die empfindliche Schamhaftigkeit, die sich mit Ironien zu panzern weiß. Leider reichte das alles nicht aus. Streckenweise täuschten die betörenden Künste dieser strahlenden, vollen, feierlichen, aber auch aufs behutsamste differenzierenden Stimme Shakespearesche Weltweite vor. Noch leichter hatte es das Bild dieses schmalen, geschmeidigen, flackeräugigen, lymphatischen Jünglings, uns zu bestechen. Wenn mans am Ende aber recht bedachte, wars weniger Hamlet als Don Carlos. Wer von Moissi mehr erwartet hatte und die Hoffnung nicht begraben wollte, der mochte immerhin auf den Effekt zahlreicher ausgleichender, abrundender, vertiefender Spielabende, also auf das Wiedersehen in Berlin rechnen.

* * *

Dort gab es, am sechzehnten Oktober 1909, den zweiten ‚Hamlet' im Deutschen Theater. Der Eindruck war teils schwächer, teils stärker als in München. Die Drehbühne verringerte die Dauer des Abends um eine volle Stunde und ermöglichte Hamlets Begegnung mit dem Hauptmann des Fortinbras. Das Bild der Tragödie floß nicht mehr auseinander, sondern wurde durch diese Schnelligkeit so scharf konturiert, wie es nötig war, um auf der

geräumigen Bühne des Deutschen Theaters für die heimlich-unheimliche Wirkung der engen Reliefbühne halbwegs einen Ersatz zu schaffen. In einer idealen Welt, die genialen Theaterdirektoren zum Dank unbegrenzte Reichtümer böte, hätte Reinhardt um des einen Vorteils willen nicht auf den zweiten zu verzichten brauchen, hätte er die Stimmung der Bedrücktheit, des Nebels, der Vielbeutigkeit, die sich in München einstellte, auf der ganz anders gearteten berliner Bühne mit ganz anders gearteten dekorativen Mitteln hervorrufen können. So aber mußte er, um Geld und, was dasselbe ist, um Zeit zu sparen, die einmal hergestellte und bewährte Inszenierung mit geringen, rein räumlichen Veränderungen übernehmen. Wo eine Wand zu niedrig oder nicht lang genug war, wurde ein Stück angesetzt. Ratsamer wäre es vielleicht gewesen, nicht blos die Geschwindigkeit der Drehbühne, sondern auch die Verkürzungen ihrer Segmente auszunutzen, also die Größenverhältnisse der münchner Dekorationen und Vorhänge entweder unangetastet zu lassen oder sie eher zu verkleinern und auf diese Weise Interieurs von der gespenstigen Dumpfheit etwa des Faustzimmers zu bauen. Selbst in der Beschränkung der paar Quadratmeter des Künstlertheaters hatte Reinhardt sich als ein Meister gezeigt. Im Genuß der lang entbehrten Freiheit verlor er zwar nicht seine Meisterschaft, wohl aber den sichern Überblick über die Dehnbarkeit seines szenischen Materials. Als unverlierbar dagegen erwiesen sich auch unter den neuen Bedingungen die Errungenschaften einer innern Regie, die nie ein andres Ziel gekannt hat, als die Gesichte des Dichters in die schärfste, eindringlichste, gegenwartnächste Form zu fangen, und die dem ‚Hamlet' nicht minder als den leichtern Shakespeareschen Dramen gewachsen gewesen wäre, wenn es blos auf ihren eigenen willigen Geist und nicht zugleich auf das schwache Fleisch von Schauspielern angekommen wäre.

Das war zu einem Teil genau so schwach geblieben wie in München. Die Königin hatte wieder gar keine Physiognomie und ein sehr hohles Pathos. Ophelia versteht jede unzüchtige

Anſpielung des Prinzen und verſchließt in ihrem Köpfchen wollüſtige Bilder, die der Wahnſinn ans Tageslicht bringt; alſo iſt nichts falſcher, als dieſe Geſtalt von blaublümeligen Sentimentalen verſchöneln zu laſſen. Der Bruderſchmerz des Laertes hätte wenigſtens in unſerm Ohr voll Empfindung tönen müſſen, tönte aber nicht nur im Ohr des eiferſüchtigen Hamlet voll Emphaſe; und auch Fortinbras ſchwelgte in einem paſtoſen Singſang. Der Polonius des Herrn Arnold dagegen, der ſchon in München nach Möglichkeit die theaterübliche Komik des wunderlichen alten Herrn zugunſten eines ſchlicht-einfältigen Menſchenkindes zurückgedrängt hatte, war ſeitdem ſichtlich gewachſen. Er behauptete ſich jetzt neben dem wahrhaft ehrlichen Geſpenſt des Herrn Diegelmann, der mehr Wert auf die Vergegenwärtigung ſeiner Schmerzen als auf irgend welche Geſpenſtigkeit legte, und, in einiger Entfernung, ſogar neben Paul Wegeners König, der inzwiſchen den gleißenden Ton, die unſichere Geſte und die ſüßliche Miene gefunden hatte, um den heuchleriſchen Schurken glaubhaft zu machen, ohne ihn deshalb aller menſchlichen Regungen zu entkleiden. Damit war die Geſtalt des Claudius, vielleicht zum erſten Mal, bewältigt. Wie Wegener vor der delirierenden Ophelia ſchuldbewußt und ergriffen in ſich verſank: das war für mich der ſchauſpieleriſche Höhepunkt des Abends.

Shakeſpeares Tragödie aber heißt: Hamlet. Hamlet war wieder Moiſſi oder war es eben nicht. Der Effekt jener zahlreichen Spielabende, auf die man gerechnet hatte, war ausgeblieben. Sie hatten unſerm Hamlet nur die erſte Unbefangenheit genommen. Sogar der Reiz des äußern Bildes war verblaßt. Auf einem ephebenhaften, ausreichend ſuggeſtiven Körper ſchien eine Art Totenkopf zu ſitzen, in deſſen fahlen Zügen die unabläſſige Arbeit dieſes lebendigſten Geiſtes teils erſtarrte, teils grimaſſierte. Aus ſeinem Mund drang meiſtens ein Geſchrei, mit dem Hamlet vielleicht ſein Gewiſſen zu betäuben gedachte, mit dem aber blos Moiſſi unſer Ohr ermüdete. Was ihn gleichwohl noch jetzt vor andern Hamlets auszeichnete, waren Unter-

laſſungen. Er jaulte nicht; und er ſpiegelte in den Monologen eine Weltweisheit, die man ihm doch nicht geglaubt hätte, gar nicht erſt vor, ſondern ließ dieſe Monologe mit einer gewiſſen Einfachheit aus der Situation entſtehen. Es ergab nur einen Viertelhamlet. Man vergaß ihn über den immer wieder erſtaunlichen Regiſſeur Reinhardt. Aber letzten Endes blieb man hier ſelbſt vor der Kunſt dieſes Regiſſeurs kalt. Der Beweis war erbracht, daß ‚Hamlet' ohne Hamlet nicht möglich iſt. Eher noch war Hamlet ohne ‚Hamlet' möglich. Dafür war ein halbes Jahr vorher der Beweis erbracht worden: da war man erſchüttert und erbaut aus einer Aufführung gegangen, deren provinziale Mittelmäßigkeit man über Kainzens Hamlet vergeſſen hatte.

* * *

Kainzens Hamlet: das war die Vollkommenheit. Hier hatte nicht ein Schauſpieler der Gegenwart einen Dramenhelden der Vergangenheit ſeiner zufälligen, zeitverhafteten Exiſtenz angepaßt, was im übrigen gar nicht weiter tadelnswert geweſen wäre; ſondern hier hatte eine Vermählung zwiſchen einer zeitlos großen Dramatik und einem, wenn auch nicht zeitloſen, ſo doch zeitlos großen Schauſpieler ſtattgefunden und eine Geſtalt hervorgebracht, die man, mit unpedantiſcher Überſetzung des Wortes, ‚novantik' nennen konnte. Ein Wunderſpiel erregbarſter Nerven in einer Form von klaſſiſcher Geſchloſſenheit. Dabei war leichter zu ſagen, was Kainz alles unterließ, als was er tat. Wenn man ihn ſah und hörte, hatte man überhaupt den Eindruck, daß er nichts zu tun brauchte. Dieſer Eindruck war ſicher trügeriſch; aber er beweiſt, mit welchem Erfolg aus einer hingebenden Arbeit jede Spur von Arbeit getilgt war. Sonſt hat Hamlet Mühe, Opheliens Beſchreibung nicht Lügen zu ſtrafen. Hinter dieſem hier blieb die Beſchreibung weit zurück. Des Hofmanns Auge? Das wäre ohnehin nicht viel geweſen. Dieſes glühende, fragende, bohrende Auge drang auf den Grund der Dinge und ſchauderte vor ihnen zurück, verſchleierte ſich ſchwermütig beim Anblick menſchlicher Gemeinheit und brach, ohne das Rätſel

seines unbefriedigten Erdendaseins für sich selber, aber nicht ohne es für uns gelöst zu haben. In diesem Hamletischen Auge lag der ganze Hamlet, und dieser Hamlet — das war: ein Adelsmensch, der sich in die dumpfige Atmosphäre praktischer Interessen verbannt und sich ihr nach seiner sensitiven Konstitution nicht gewachsen fühlte; ein Philosoph, dessen Aufgabe es geworden war, nach der Herkunft, dem innern Zusammenhang und der Tragweite aller Regungen und Handlungen zu forschen, und der über seinen Grübeleien tatenunfroh und tatenunfähig wurde. Er zauderte nicht aus Feigheit und nicht aus Schwachheit, sondern aus Gedankenfülle, und es gehört zu den Unbeschreiblichkeiten der Schauspielkunst, wie Kainz diese Gedankenfülle bewältigte. Man stand vor seinem Reichtum um so verblüffter, als man sich nicht einmal imstande fühlte, ihn völlig aufzunehmen, geschweige denn begriff, wie ihn ein Sterblicher in sich haben und in solcher Farbenpracht von sich geben konnte. Hätte dieser Hamlet nur des Gelehrten Zunge gehabt, die Ophelia ihm zuspricht, so würden wir erfahren haben, was er denkt, und vielleicht auch, wie er denkt. Gervinus oder Karl Werder oder gar Hermann Türck auf der Bühne. Dies hier nun war nicht einer, der den Hamlet als Genie spielte, sondern, was mehr ist, einer, der den Hamlet genial spielte. Er hatte die göttliche Gabe, das Shakespearesche Versgewand übersichtlich vor uns auszubreiten und es zugleich in so schönem Faltenwurf um sich zu breiten, daß Hamlet stets in seiner vollen Zier vor uns stand. Die göttliche Gabe des Gehirns und die göttliche Gabe der Stimme. Kainzens Stimme erklärte und gestaltete in einem. Was war das aber auch für eine Stimme — was für ein unvergleichlich biegsames, volltönendes, wärmendes, fortreißendes, was für ein beglückendes Instrument! Diese Stimme war dunkelverhängt in der Klage um den Vater; heißblütig zürnend in der Selbstanstachlung; voll mühsam versteckten Hohns vor dem verhaßten Stiefvater; schamhaft erzitternd in der Szene mit der Mutter; männlich-gerade gegen Horatio; von mitleidiger Souveränität über den närrischen Polonius; hoffnungsvoll

beſchwingt beim Empfang der Schauſpieler und unnachahmlich geiſtreich bei ihrer Unterweiſung; angeekelt durch das Geſchmeiß der Roſenkranz und Güldenſtern; weisheitsſchwer reſigniert auf dem Kirchhof; in aller geheuchelten Härte von keuſcher Innigkeit zur lieblichen Ophelia; funkelnd und ſchmetternd und ſtürmiſch ritterlich im Kampfe mit Laertes. Hamlet hat ja, immer nach Ophelien, auch des Kriegers Arm, und es war Kainzens eigenſtes Geheimnis, wie er es fertig bekam, dem Prinzen alle heldiſchen Tugenden einer feurigen Jugend zu geben, ohne unſern Glauben an ſeine feminine Tatenſcheu im mindeſten zu erſchüttern. Er erfüllte damit freilich nur eine von den Forderungen der Rolle; aber es iſt diejenige, an der die meiſten Schauſpieler, entweder aus Temperament oder aus Anämie, ſcheitern. Hamlet, der ſich immer irgendwie zu verſtellen hat, muß eben auch in dieſem Punkte ſcheinen können, was er nicht iſt. Wenn er von der, die ihn vermöge ihrer Liebe kennt, der Sitte Spiegel und der Bildung Muſter genannt wird, ſo iſt das zugleich im Sinne einer höfiſchen Repräſentation zu verſtehen, deren Opfer ſelbſt dann Haltung zu wahren weiß, wenn es am liebſten zuſammenſinken möchte. „Doch brich, mein Herz, denn ſchweigen muß mein Mund.“ Kainz wahrte ſeine Haltung in allen Lebenslagen mit herrlicher Würde, mit königlicher Überlegenheit. Mehr noch, aus dieſem Zwang zog ſein Hamlet die feinſte Eſſenz: das Lachen der Verzweiflung, den Humor des Galgens. Dieſe gepeinigte, zerſchundene, mißbrauchte Seele hatte als letzte Zuflucht eine ſtille fataliſtiſche Heiterkeit des Gemüts, vor der der Tod ſeinen Stachel, die Hölle ihren Sieg verlor. Über ſeinen Hintritt lächelte und weinte man zugleich. Es war die Vollkommenheit. . . . An dieſem Hamlet wäre auch Reinhardts ‚Hamlet‘ zur Vollkommenheit gediehen. Alſo durfte Reinhardt nicht ablaſſen, einen Hamlet ähnlichen Ranges zu ſuchen. Er hatte es zweimal geſagt — er mußte es zum dritten Male ſagen.

* * *

Dieſen dritten ‚Hamlet‘ hat es am vierundzwanzigſten November 1910 gegeben. Du ſollſt mich hören ſtärker beſchwören! mag Reinhardt ſelbſt ſich dabei zugerufen haben. Er hat weder Zeit noch Geld geſpart und mit den Reminiszenzen an die münchner Aufführung endgültig gebrochen. Er hat völlig friſche Arbeit getan und Beerbohm Trees Prinzip konſequent durchgeführt. Mit dieſem Prinzip hatte das Deutſche Theater uns ſchon in den erſten und den letzten Szenen ſeines ‚Wintermärchens‘ vertraut gemacht. Nur der Landſchaft glaubte es damals doch ihren ſpezifiſchen Charakter wahren zu müſſen: Böhmen blieb, in welcher künſtleriſchen Stiliſierung immer, Böhmen. Jetzt appelliert man überall an unſern innern Sinn. Der Raum iſt wunderbar neutraliſiert. Über die volle Breite der Bühne ziehen ſich drei Stufen, die auf ein Podium führen. Das iſt faſt alles. „Seht ihr die Wolke dort beinah in Geſtalt eines Kamels?“ „Beim Himmel, ſie ſieht auch wirklich aus wie ein Kamel.“ „Mich dünkt, ſie ſieht aus wie ein Wieſel.“ „Sie hat einen Rücken wie ein Wieſel.“ „Oder wie ein Walfiſch.“ „Ganz wie ein Walfiſch.“ Genau ſo willig ſehen wir dieſen unverändert gleichen oder — durch ein paar Verſatzſtücke und durch die Farbe und den loſern oder feſtern Faltenwurf des abſchließenden Vorhangs — unweſentlich veränderten Raum, je nach Befehl des Dichters, für den Thronſaal oder für ein Zimmer der Königin oder des Königs oder Ophelias oder Hamlets oder — für die Terraſſe von Helſingör an. Ja, auch dafür. Das Podium iſt dann einfach durch eine Mauer begrenzt, über der die Sterne ſtehen, gegen die das Meer ſchlägt, und an der der Geiſt des alten Hamlet entlanggleitet. Im fünften Akt iſt vor dieſelbe Mauer ein altertümliches Steinbild geſetzt, und das bedeutet, daß wir auf dem Kirchhof ſind. Die Wirkung iſt immer groß und ſchön, und es iſt, durch die Schnelligkeit des Szenenwechſels, dafür geſorgt, daß ſie ſich nicht verflüchtigt. Bisher hatten ſelbſt bei Benutzung der Drehſcheibe die Verwandlungen zu viel Zeit weggenommen. Zudem war ein einzelnes Segment dieſer Drehſcheibe häufig unzureichend geweſen. Jetzt hat

Reinhardt, nach dem Muster der alten münchner Shakespearebühne, das Orchester und die ersten drei Parkettreihen annektiert und sich damit eine riesenhafte Bühne geschaffen, auf der es, wenn sie in ihrer ganzen Riesenhaftigkeit benutzt wird, von vorn nach hinten Bewegungen von mächtiger Schwungweite gibt, auf der aber auch bald vorn, bald hinten gespielt werden kann. Vor einem violetten Zwischenvorhang nimmt Laertes von Polonius Abschied. Der Vorhang hebt sich, und wir sind im Thronsaal. Ein dunkelgrüner Vorhang senkt sich, und der König kommt und betet. Dann hebt sich dieser Vorhang wieder, und durch einen roten Vorhang, der im Hintergrunde hängt, tritt Hamlet in das Zimmer seiner Mutter. Das alles wäre ohne Vorderbühne nicht gut möglich. Aber die Vorderbühne führt auch in die Tiefe, und aus dieser Tiefe tauchen die Personen auf, in diese Tiefe verschwinden sie selbst dann, wenn die Seitengänge zu bevorzugen wären. Da wird noch ein Ausgleich gefunden werden müssen. Das System an sich ist überaus fruchtbar. Nie hat man sich als Zuschauer mit Himmel und Wasser, mit den bekannten und den unbekannten Mächten inniger verbunden gefühlt, als vor der Unendlichkeit dieser nächtigen Terrasse. Nie ist die Schauspielszene zu stärkerer Geltung gekommen als hier, wo sie uns förmlich auf den Leib rückt. Nie ist von dem gewaltigen Schluß eine ähnliche Weihe ausgegangen. Es war einmal keine Zerstörung der ‚Illusion', es war wie die natürliche Krönung der Vorstellung, daß ein hingerissenes und erschüttertes Publikum für diese Apotheose des toten Hamlet mit einer Apotheose des lebenden Reinhardt dankte.

Davon gebührte, selbstverständlich, kein geringer Teil dem Hamlet Bassermanns. Denn das wissen wir nun ja wohl, daß auch beim dritten Male Reinhardts ganze aufopfernde Arbeit unfruchtbar geblieben wäre, wenn nicht endlich im Mittelpunkt des ‚Hamlet' beherrschend Hamlet gestanden hätte. Infolgedessen würde das Gesamtbild fälschen, wer jetzt wieder untersuchte, wie weit Umbesetzungen den Nebenfiguren genützt oder geschadet haben. Die werden durchaus in zweiter und dritter

Reihe gehalten. Man sieht und hört, wie es sein muß, Hamlet selbst in den Szenen, denen seine Körperlichkeit fehlt. Dazu muß sich diese Körperlichkeit im ersten Augenblick für immer eingeprägt haben. Der Vorhang geht über der zweiten Szene auf, und man weiß sofort: Bassermann hat das Format, das Hamlet braucht, den Zug ins Großartige. Er sitzt nicht — schon das ist charakteristisch — sondern steht am Thron, und was seinen blonden Kopf und seine Schultern niederbeugt, ist weniger Traurigkeit als Groll, was aus seiner rauhen Stimme spricht, ist weniger Melancholie als Leidenschaft, was sich aus ihm entwickeln wird, ist weniger Kontemplation als Aktion. Es darf nur nicht die Aktion sein, die mit dem geflickten Lumpenkönig gleich am Anfang fertig würde. Bassermanns Leidenschaft ist geistig gefärbt, aber sie wird auch durch Geist gehemmt. Dieser Hamlet liegt im Kampf mit einer schlechten Mitwelt, mit der seine kriegerische Natur sicherlich wenig Federlesens machen würde, wenn diese Natur nicht zugleich im Kampf mit sich selbst läge. Ich glaube nur bei mittelmäßigen Schauspielern an eine sogenannte Auffassung, und ich will nicht etwa sagen, daß Bassermann sich und uns über seinen Hamlet Rechenschaft geben könnte. Dazu ist Hamlet zu reich und Bassermann glücklicherweise nicht intellektuell genug. Er gehorcht einfach den Befehlen seiner Physis. Hätte er Schmelz in der Kehle, so wäre sein Hamlet wahrscheinlich weich und wehmütig. So aber ist er wild und zerrissen, eruptiv und doch gebrochen. Die Erscheinung des Vaters regt ihn furchtbar auf, wühlt ihn um und um. Er schlägt lang hin und tastet wie im Krampf nach einem Halt. Was man sieht, könnte auch eine andre Dichtergestalt sein. Was man hört, ist nur Hamlet. Das Staktato, in dem diese Stimme Entsetzen äußert, ist bezeichnend für ein Gehirn, das zwischen zwei schauerlichen Sinneseindrücken immer wieder Zeit zur Reflexion, zur Skepsis und zur Selbstkontrolle findet. Dann beginnt Hamlets eigentlicher Leidensweg, und man weiß bei Bassermann nicht, was man mehr bewundern soll: die Beschwingtheit, mit der er alle Höhepunkte der Rolle nimmt, oder die

Geſchmeidigkeit, mit der er in alle ihre Schlupfwinkel dringt. Eins ohne das andre wäre nirgends ſo wertlos wie beim Hamlet. Bewundern wir alſo beides, und bewundern wir vor allem die Vereinigung. Baſſermann hat nicht die Durchſichtigkeit jener Nervenſchauſpieler, die Gedankenprozeſſe gar nicht auszuführen brauchen, weil ſie bei ihnen klar zutage liegen. Er iſt wuchtig und ſchwerblütig. Aber ſeine — an Ibſen geſchulte — Art, die Rede auseinanderzufalten, iſt wahrhaft erleuchtend. Seine Betonungen ſind pſychologiſche Informationen, und ſeine mimiſchen Einfälle, die ſich an der Situation entzünden, ſchaffen für jede dieſer Situationen eine beſondere Luftſchicht. Wie köſtlich überlegen übt ſich ſein Sarkasmus an dem Hofgelichter! Mit welcher zarten Gütigkeit behandelt er die Komödianten! Wie fieberhaft zuckt es auf ſeinem zermarterten bleichen Geſicht, und wie bitter klingt die Hoffnungsloſigkeit ſeines Lebens in allen Zwiegeſprächen mit Ophelien! Wie ſchwer fällt ihm die Grauſamkeit, zu der die bloße Liebe zwingt! Wie mephiſtopheliſch funkelt ſeine Bosheit gegen Claudius! Wie kindlich rein freut er ſich an Horatio! Mit welcher Größe ſieht er ein, daß nichts ſo wichtig iſt, wie: in Bereitſchaft ſein! Es iſt eine müheloſe Vielfältigkeit in dieſer Geſtalt, und es wäre abſurd, gerade das von ihr zu verlangen, was Baſſermann ſeinem Weſen nach gar nicht geben kann: Grazilität, Feminismus, Verträumtheit, Jenſeitigkeit. Hamlet wird meiſt in Moll geſpielt: das iſt einer in Dur. Moll hin, Dur her! Nicht auf die Tonart, ſondern auf die Ganzheit und Einheit kommt es an. Hier iſt ein ganzer und einheitlicher Hamlet der Mittelpunkt eines ganzen und einheitlichen ‚Hamlet', und das bedeutet, daß ein Gipfel der Theaterkunſt erreicht iſt, wie er nur alle Jubeljahre einmal erreicht wird.

Anhang

Der Anhang gibt ein chronologisches Verzeichnis aller Dramen, die Reinhardt in den ersten acht Spieljahren seiner Theaterleitung, vom Herbst 1902 bis zum Frühjahr 1910, aufgeführt hat. Die Zeichen bedeuten:

KT Kleines Theater
NT Neues Theater
DT Deutsches Theater
KS Kammerspiele.

Erstes Spieljahr

1902			
IX.	25.	Leo Feld: Sereniſſimus	K T
X.	13.	Auguſt Strindberg: Rauſch	K T
	29.	Felix Hollaender und Lothar Schmidt: Ackermann	K T
XI.	15.	Oscar Wilde: Salome	
		Bunbury	K T
XII.	17.	Frank Wedekind: Erdgeiſt	K T
1903			
I.	23.	Maxim Gorki: Nachtaſyl	K T
II.	25.	Ludwig Thoma: Die Lokalbahn	N T
III.	19.	Ludwig Anzengruber: Die Kreuzelſchreiber	N T
IV.	3.	Maurice Maeterlinck: Pelleas und Meliſande	N T

Zweites Spieljahr

1903			
VIII.	25.	Ludwig Anzengruber: Doppelſelbſtmord	N T
IX.	4.	Oscar Wilde: Eine Frau ohne Bedeutung	N T
	30.	Frank Wedekind: Der Kammerſänger	N T
X.	16.	Henri Becque: Die Raben	K T
	30.	Hugo von Hofmannsthal: Elektra	K T
XI.	24.	Robert de Flers und G. A. de Caillavet: Logik des Herzens	N T
	27.	Frank Wedekind: So iſt das Leben	N T
XII.	9.	Leo Tolſtoi: Früchte der Bildung	N T
	19.	Max Halbe: Der Strom	N T
	31.	Hermann Bahr: Unter ſich	K T
1904			
I.	14.	Leſſing: Minna von Barnhelm	N T
	16.	Adolf Paul: Die Doppelgänger-Komödie	K T
II.	10.	Bernard Shaw: Der Schlachtenlenker	
		Maurice Maeterlinck: Schweſter Beatrix	N T
	19.	Euripides: Medea	N T
	27.	Wilhelm Schmidtbonn: Mutter Landſtraße	K T
III.	3.	Bernard Shaw: Candida	N T
	12.	Erich Schlaikjer: Des Paſtors Rieke	K T
	19.	W. A. Paap: Königsrecht	N T
IV.	6.	Georg Reicke: Märtyrer	K T
	12.	Raoul Auernheimer: Koketterie	N T
	22.	Schiller: Kabale und Liebe	N T
V.	10.	Auguſt Strindberg: Fräulein Julie	K T
	18.	Neſtroy: Einen Jux will er ſich machen	N T

Drittes Spieljahr

1904			
X.	7.	Henrik Ibsen: Die Kronprätendenten	N T
	21.	Shakespeare: Die lustigen Weiber von Windsor	N T
XI.	15.	Josef Ruederer: Die Morgenröte	N T
	22.	Arthur Schnitzler: Der grüne Kakadu Der tapfere Cassian	K T
XII.	8.	Sven Lange: Die stillen Stuben	K T
	23.	Richard Beer-Hofmann: Der Graf von Charolais	N T
	30.	Björnstjerne Björnson: Die Neuvermählten	K T
	31.	Arthur Schnitzler: Abschiedssouper	K T
1905			
I.	31.	Shakespeare: Ein Sommernachtstraum	N T
II.	4.	Otto Erich Hartleben: Angele Abschied vom Regiment	K T
	12.	Anton Tschechow: Der Bär	K T
III.	10.	Hermann Bahr: Sanna	K T
	31.	Hermann Stehr: Meta Konegen	N T
IV.	28.	Henrik Ibsen: Rosmersholm	K T
	7.	Karl Strecker: Vater Riekmann	K T

Viertes Spieljahr

1905			
X.	19.	Kleist: Das Käthchen von Heilbronn	D T
XI.	9.	Shakespeare: Der Kaufmann von Venedig	D T
XII.	30.	Maurice Donnay: Liebesleute	N T
1906			
I.	12.	Oscar Wilde: Eine florentinische Tragödie J. M. Synge: Der heilige Brunnen Georges Courteline: Der Herr Kommissär	D T
II.	2.	Hugo von Hofmannsthal: Oedipus und die Sphinx	D T
III.	16.	Georges Courteline: Boubouroche	N T
	31.	Bernard Shaw: Caesar und Cleopatra	N T
IV.	25.	Molière: Der Tartüff Goethe: Die Mitschuldigen	D T
V.	11.	Offenbach: Orpheus in der Unterwelt	N T

Fünftes Spieljahr

1906			
IX.	15.	Shakespeare: Das Wintermärchen	D T
X.	17.	Leo Greiner: Der Liebeskönig	D T

XI.	8.	Henrik Ibsen: Gespenster	K S
	20.	Frank Wedekind: Frühlings Erwachen	K S
XII.	6.	Bernard Shaw: Mensch und Übermensch	K S
	20.	Hermann Bahr: Ringelspiel	D T
1907			
I.	4.	Goethe: Die Geschwister	D T
	7.	Gerhart Hauptmann: Das Friedensfest	K S
	29.	Shakespeare: Romeo und Julia	D T
III.	8.	Nicolaus Gogol: Der Revisor	D T
	11.	Henrik Ibsen: Hedda Gabler	K S
	19.	Schalom Asch: Der Gott der Rache	D T
	25.	Henrik Ibsen: Komödie der Liebe	K S
IV.	15.	Maurice Maeterlinck: Aglavaine und Selysette	K S
	25.	Gustav Raeder: Robert und Bertram	D T
V.	2.	Hebbel: Gyges und sein Ring	K S

Sechstes Spieljahr

1907			
IX.	14.	Kleist: Prinz Friedrich von Homburg	D T
	19.	Arthur Schnitzler: Liebelei	K S
X.	17.	Shakespeare: Was ihr wollt	D T
	26.	Grillparzer: Esther	
		Goldoni: Der Diener zweier Herren	K S
XI.	9.	Frank Wedekind: Marquis von Keith	K S
XII.	9.	Vollmoeller: Catherina Gräfin von Armagnac und ihre beiden Liebhaber	K S
	20.	Calderon-Presber: Der Arzt seiner Ehre	D T
1908			
I.	10.	Schiller: Die Räuber	D T
	23.	Emil Strauß: Hochzeit	K S
II.	27.	Aristophanes-Greiner: Lysistrata	K S
III.	7.	Adolph L'Arronge: Der Kompagnon	D T
	30.	Hugo von Hofmannsthal: Der Tor und der Tod	
		Ossip Dymow: Nju	K S
V.	16.	Herbert Eulenberg: Ulrich Fürst von Waldeck	D T

Siebentes Spieljahr

1908			
VIII.	8.	Grillparzer: Des Meeres und der Liebe Wellen	D T
	25.	Grillparzer: Medea	D T
IX.	4.	Arno Holz: Sozialaristokraten	K S

IX.	9.	Hermann Heijermans: Kettenglieder	D T
	14.	Takeda Izumo: Terakoya Wolfgang von Gersdorff: Kimiko	K S
	16.	Shakespeare: König Lear	D T
X.	16.	Goethe: Clavigo	K S
	21.	Schiller: Die Verschwörung des Fiesco zu Genua	D T
	30.	Nicolaus Gogol: Heiratsgeschichte	K S
XI.	14.	Nestroy: Revolution in Krähwinkel	D T
	21.	Bernard Shaw: Der Arzt am Scheidewege	K S
XII.	5.	Theodor Wolff: Niemand weiß es	K S
	22.	Wilhelm Schmidtbonn: Der Graf von Gleichen	K S
1909			
I.	29.	Alexander Brody: Die Lehrerin	D T
III.	25.	Goethe: Faust	D T
IV.	25.	Josef Ruederer: Wolkenkuckucksheim	K S
V.	4.	Ernst von Wolzogen: Der unverstandene Mann	K S

Achtes Spieljahr

1909			
X.	8.	Dario Nicodémi: Die Zuflucht	K S
	16.	Shakespeare: Hamlet	D T
XI.	5.	Bernard Shaw: Major Barbara	K S
	10.	Schiller: Don Carlos	D T
XII.	9.	Octave Mirbeau und Thadé Natanson: Das Heim	K S
	15.	Shakespeare: Der Widerspenstigen Zähmung	D T
1910			
I.	19.	André Rivoire und Felix Salten: Der gute König Dagobert	D T
	21.	Herbert Eulenberg: Der natürliche Vater	K S
II.	11.	Hugo von Hofmannsthal: Cristinas Heimreise	D T
	25.	Hebbel: Judith	D T
	28.	Wilhelm Schmidtbonn: Hilfe! Ein Kind ist vom Himmel gefallen	K S
III.	30.	Eduard Stucken: Gawân	K S
IV.	12.	Schiller: Die Braut von Messina	D T
	22.	Friedrich Freksa: Sumurûn	K S

Regiſter

Abel 101. 122
Aeſchylos 6
d'Annunzio 71
Anzengruber 67
Ariſtoteles 24
Arnold 83. 116. 143. 155

Bahr 142
Balzac 72
Barth, Ella 69
Baſſermann 22. 69. 129 f. 138 160 f.
Bataille 133
Baumeiſter 63
Beardsley 15
Beregi 78. 95. 100. 113
Bernauer 52
Bernſtein, Henri 133
Bertens 31
Biensfeldt 44. 77. 92
Blech 137
Bleibtreu, Hedwig 31
Blümner 62
Blumenthal 24. 43
Brahm 29 f. 41 f. 126. 142
Brouwer 108
Butze 31

Caſanova 139
Conrad, Paula 116
Czeſchka 93

Dante 38
Debuſſy 57
Devrient, Ludwig 4
Diegelmann 63. 116. 126. 143. 155
Dingelſtedt 20
Dumont 31
Durieux 27. 44. 69. 104 f. 127. 134. 148 f.
Duſe 29
Dymow 85 f.

Eibenſchütz 40. 49. 92. 111
Ekert 22
Engel, Georg 24
Engels 23. 83
Eulenberg 89 f.
Euripides 6

Fehdmer 95
Fürſtenberg, Carl 120

Geijerſtam 90
George 72
Goethe 36. 64. 98 f. 102. 106 f.
Gogol 52 f.
Goldoni 139
Grabbe 27
Greiner 24 f.
Grillparzer 6

Harden 120
Hartau 96. 126. 147. 152
Hauptmann 25. 41 f. 64. 70. 81
Hebbel 24. 27. 64. 91. 130. 144 f.
Hegel 144
Heimann 120

Heims 44. 57. 62. 83 f. 111. 116. 127. 143
Heine, Albert 62
Heine, Heinrich 4
Hennings 31
Höflich 22. 30. 73. 75. 96. 111. 122. 138
Höllenbruighel 108
Hofmannsthal 6 f. 72. 116. 139 f.
Hohenfels 127
Humperdinck 21

Ibsen 29 f. 41. 64. 86. 162

Jacobi, Bernhard von 40. 99

Kainz 31. 50. 64. 125. 127. 156 f.
Kayßler 3. 12. 21. 30. 44. 63. 83 f. 92. 113
Kean, Edmund 4
Klein, Josef 92
Kleist 59 f.
Kühne, Friedrich 95. 126. 152
Kupfer, Else 19. 23
Kupfer, Margarete 134
Kurz, Emilie 39

Laube 63
Lehmann, Jon 24
Lessing 24. 99
Leopold, Richard 3
Ludwig, Maximilian 62
Maeterlinck 55 f. 71. 151
Marlow, Heinrich 19
Marlowe, Christopher 36
Matkowsky 64. 74. 100. 125
Mauthner 110
Meininger 1. 20
Mirbeau 131 f.
Mitterwurzer 4. 76. 78. 96. 125
Moissi 12. 30 f. 40. 49 f. 73. 76 f. 88. 96. 107. 112 f. 116 f. 127 f. 143. 152 f. 155 f.
Mozart 89. 119

Natanson 131 f.
Nestroy 144.
Nietzsche 86

Pagay 3. 12. 48. 76. 92. 126. 134. 147
Plutarch 14 f.
Poellnitz, Louise von 43
Possart 4

Raumer 46
Rittner 31. 43
Roller, Alfred 11. 108 f.
Rossi 94
Royaards 12

Sandrock 12. 19. 62
Sardou 24
Sauer, Elise 44
Sauer, Oscar 29
Schildkraut 4 f. 22. 47. 75. 97. 112. 143. 147. 152
Schiller 67. 74 f. 123 f.
Schmidtbonn 102 f.

Schnitzler 86. 140
Schönthan 24
Seume 90
Shakespeare 1 f. 14 f. 20 f. 24 f. 36. 46 f. 64. 93 f. 114 f. 127. 134. 135 f. 150 f.
Shaw 14 f. 86. 118 f. 144
Sonnenthal 63
Sophokles 6 f.
Sorma 3. 12. 22. 30 f. 105
Steinrück 3. 12. 19. 39. 76
Stern, Ernst 125
Strauß, Emil 80 f.
Sudermann 24. 80. 131

Tieck 6. 46 f. 95
Tiedtke 39. 83
Tree, Beerbohm 151. 159
Vallentin, Richard 39
Vollmer 22. 52. 116
Vollmoeller 70 f.

Wagner 142
Walden 96. 101. 128 f.
Walser 39
Wangel 3. 22. 43. 48. 53. 92. 99. 110 f.
Waßmann 22. 53. 116
Wedekind 27. 33 f. 65 f.
Wegener 28. 48. 53. 62. 69. 77 f. 92. 96. 104 f. 112. 122. 126. 134. 148. 155
Wiesenthal 114
Wilde 15. 16. 72
Winterstein 3. 12. 47. 62. 69. 76. 88. 97. 134. 152

Zacconi 31
Zickel 67

Inhalt:

	Seite
Vorwort	VII
Der Kaufmann von Venedig	1
Oedipus und die Sphinx	6
Caesar und Cleopatra	14
Das Wintermärchen	20
Der Liebeskönig	24
Gespenster	29
Frühlings Erwachen	33
Das Friedensfest	41
Romeo und Julia	46
Der Revisor	52
Aglavaine und Selysette	55
Prinz Friedrich von Homburg	59
Marquis von Keith	65
Catherina Gräfin von Armagnac und ihre beiden Liebhaber	70
Die Räuber	74
Hochzeit	80
Nju	85
Ulrich Fürst von Waldeck	89
König Lear	93
Clavigo	98
Der Graf von Gleichen	102
Faust	106
Ein Sommernachtstraum	114
Major Barbara	118
Don Carlos	123
Das Heim	131
Der Widerspenstigen Zähmung	135
Cristinas Heimreise	139
Judith	144
Hamlet	150
Anhang	163
Register	169